إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٣٠ ـ ٩

آليات السينما فى رواية "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصرالله

خليل پروينى*
شهرام دلشاد (الكاتب المسؤول)**

الملخّص

تقدمت الرواية فى العصر الحديث تقدماً عظيماً، وتنوّعت أساليبها؛ فمن هذه الأساليب تداخلها والأنواع الأدبية والفنون البصرية. وقد أخذت الرواية الجديدة تقتبس من بعض الفنون أساليبَ فنيةً تساندها فى عملية البناء الروائى، وتدفع بها إلى الإبداع، وتضمن لها حضورها وتطورها، فمن ذلك: استخدام أسلوب الحوار المسرحى، وتوظيف المعطيات الغنائية الشعرية، وتصوير الأحداث المدهشة والبطولات الملحمية. وأخيراً تعاملت الرواية، خاصة "الرواية الجديدة" مع الفنون البصرية ولاسيّما الفن السابع، أى السينما؛ ونجد هذا التعامل الأخير فى الأفلام المقتبسة من الروايات أو فى الإفادة من التقنيات السينمائية لكتابة الرواية؛ فالعلاقات الثنائية قائمة بين الرواية والسينما فى عصرنا الراهن. ويعدّ ابراهيم نصرالله من الروائيين القلائل الذين جسّدوا فى رواياتهم جميع الأنواع والفنون، ورواية "قناديل ملك الجليل" خير مثال على ذلك، حيث استخدم كاتبها اللغة الشعرية والمسرحية، واستفاد من اللغة الروائية، ولم يهمل توظيف التقنيات السينمائية؛ فجاءت هذه المقالة لتستعرض الآليات السينمائية الموجودة فى الرواية، وذلك من خلال المنهج الوصفى –التحليلى. وقد أظهرت النتائج أن الرواية أخذت عدة تقنيات سينمائية: كتقنية عدسة الزوم، وعملية المونتاج والسرد السينمائى، وسيناريو القص، كما أنّ الكاتب سعى فى استعمال أساليب روائية جديدة مقتبسة من السينما.

الكلمات الدليلية: الرواية، السينما، إبراهيم نصرالله، قناديل ملك الجليل، آليات.

*. أستاذ فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا، همدان، إيران
sh.delshad@ymail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٧/١٢ش

المقدمة

إبراهيم نصرالله متميزٌ بين الروائيين في استخدام الأساليب السردية المتنوعة، وكثيراً ما استفاد في رواياته من التناص، ورؤية الأصوات، والطفل الرواي. فرواياته تكشف لنا عن ذروة تاريخية وملحمية، وعن وعي تام بالأمور (اصغري، ٢٠١٠م، ١)، وعن اعتمادها على البنية البصرية. وقد أفاد نصر الله منذ بداية كتابته من فنّ السينما بصورة واسعة في أعماله الشعرية والروائية. ويرجع استخدام هذه التقنية أوّلا إلى مرونة الفن الروائي، وثانياً إلى مشروع الرواية الجديدة، وثالثاً إلى علاقة إبراهيم نصرالله بتلك الفنون، والتي كان آخرها رواية "قناديل ملك الجليل"؛ ونظراً لبنيتها الملحمية والحربية فهي أكثر تمثيلاً في مجال الحركات البصرية. وعلاقة هذه الرواية والفنون لم تقتصر على قسم منها، بل شملت كل هذه الفنون. وأحيانا نشاهد تزاحماً كثير للأحداث وتصويرها تصويراً سينمائياً يقرب بناء الرواية إلى الفيلم السينمائي، كما نجد أحداثاً تشتمل على جميع عناصر المسرح، وكأن الشخصيات والأحداث تُمثل على خشبة المسرح أمام الجمهور، وأحياناً نشاهد أنّ إبراهيم نصرالله يرسم بعض الرسوم لتنامى السرد والحكى. وقد جاءت هذه الدراسة لتعالج آليات سينمائية لرواية "قناديل ملك الجليل" وتبيّن مدى علاقتها بفن السينما، لأنّ مؤلفها «يعدّ كاتباً سينمائياً، وربما قد أثرت هذه الثقافة السينمائية في أعماله الأدبية، إما الشعرية وإما الروائية.» (برهومة: ٢٠٠٩م: ٥٦-٧٧)

الأسئلة والفرضيات

هل اعتمد ابراهيم نصرالله على الآليات السينمائية في رواية "قناديل ملك الجليل"؟

ماهو غرض الروائي في توظيف التقنيات السينمائية؟

كيف تجلّت التقنيات السينمائية في رواية "قناديل ملك الجليل"؟

نفترض للسؤال الأول: أن الخصائص المميزة للحداثة تظهر في رواية "قناديل ملك الجليل"، ويتسم التعبير الروائي في هذه الرواية بجمالات نوعية تتأتى أصولها من مرجعيات متنوعة: كثقافية، واجتماعية، وشعرية، وتشكيلية، وسينمائية؛ فهو وظّف الآليات السينمائية في روايته هذه. وللسؤال الثاني: بما أنّ ابراهيم نصرالله تناول في

روايته هذه الأحداث الحربية ينبغی أن تستخدم التقنيات السينمائية أكثر من ذی قبل، كما أنّ موضوع الثورات والحروبات يقتضی أن يظهر نصرالله كمخرج سينمائی ليقرّب الأحداث إلی الذهن ويثبتها . ونفترض للسوال الثالث: أنّ ابراهيم نصرالله يُعدّ من كتّاب الرواية الجديدة، ومن أهم ميزات هذه المرحلة من الرواية العربية انعدام الحدود بين الأجناس أوتداخل الأجناس والفنون، خاصة فی عالم السرد، لأنه أكثر انفتاحاً لدخول أجناس وفنون أخری، واستفاد ابراهيم نصرالله فی رواية "قناديل ملک الجليل" من أدوات السينما، ونجده يستعير عدة تقنيات سينمائية فی تكوين السرد أو تكميله.

منهج البحث

المنهج المستخدم فی هذا البحث هو المنهج الوصفی _ التحليلی، ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعيناً برواية "قناديل ملک الجليل" والكتب النقدية التی تتحدث عن علاقة الأدب بالسينما.

خلفية البحث

نجد دراسات غير قليلة تحدثت عن علاقة الرواية بالسينما أشهرها: كتاب "الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية"(٢٠١٢م)، ألّفه حسن لشكر؛ وهذا الكتاب دراسة تحليلية لكثير من الروايات الجديدة وعلاقتها بالفنون البصرية، وقد خصّص الكاتب فصلاً من الكتاب للسينما وصلتها بالرواية العربية الجديدة، وتحدث فيه عن أهم التقنيات السينماية كالمونتاج، وعدسة الزوم، وسناريو القص، معتمداً روايات جبرا ابراهيم جبرا، وإبراهيم أصلان، ونجيب محفوظ وإداور الخراط؛ ومنها مقالة "قراءة مقارنة بين الأدب والسينما"(١٩٨٨م)، ألفه الباحث محمود قاسم؛ ونشرت هذه المقالة فی مجلة البيان بكويت، وقد تحدث فيها الباحث عن العلاقات الثنائية بين الأدب والسينما؛ ومنها كتاب نجيب محفوظ "علی الشاشة" (١٩٧٥م)، ألفه هاشم النحاس بالقاهرة؛ وكتاب "السينما والأدب"(١٩٧٩م) ، لصلاح ذهنی، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

وهناک أيضاً بعض الكتب التی تشير عن التفاعل بين السينما والرواية لدى إبراهيم نصرالله ومن أهمها: كتاب "البنية والدلالة فی روايات إبراهيم نصرالله" (۲۰۰۵م)، للدكتور مرشد أحمد، وقد نشر الكتاب فی المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، تحدث فيه الكاتب عن الإضافات السردية التی قدمتها روايات نصرالله للرواية العربية، وتناول فی تحليله المصحوب بعرض بصری شعريةَ العنوان ودلالاته فی النص والتحرر من أحادية الصوت واللعب بالزمان و النزوع إلى الغرائبية والتعدد الخطابی والأسلوبی واستدراج تقنيات الفنون المختلفة للنص الروائی: كالسينما، والمسرح، والشعر، والصورة الفوتوغرافية، واللوحة، ومباغتة المتلقی بعوالم فنية وإنسانية مبتكرة.

وعلى شاكلة ما ذكرناه كتاب "الكون الروائی قراءة فی الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)" (۲۰۰٦م)، للدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن البياتی، وقد تمّ نشر هذا الكتاب فی المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، وهذا الكتاب يتحدث عن الكون الروائی وجماليات التعبير، ويشير إلى استعارة التقنيات السينمائية وتوظيفها، وتقنيات السرد الروائی والملحمی، ونظرة هذا الكتاب إلى روايات ابراهيم نصرالله نظرةٌ فنيةٌ تبين من خلالها جميع الاتجاهات الموجودة فی رواياته حتى الإشارة الى تداخل الاجناس فی رواياته، ولكن النظرة الغالبة فی دراسة رواياته تبيين العناصر والميزات الملحمية فی تلک الروايات التی كتبت تحت مشروع "الملهاة الفسطينية".

وكتاب "تداخل الفنون والأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية" (۲۰۰۷م)، ألفه حسين نشوان، وطبع فی وزارة الثقافة بالأردن؛ هذا الكتاب يدرس تداخل الأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله عامة، وفی انشغالاته الشعرية والسردية والنقدية والبصرية، يدعم ذلک وعی الكاتب بطبيعة التحولات الأدبية، وذهابها إلى توظيف تقنياتٍ متنوعة، حيث تعتمد القصيدة عند إبراهيم نصرالله بتقنيات السرد، ويستعير السرد لغة القصيدة، وتفيد الرواية من أدوات السينما. وهكذا يتحدث نشوان عن تداخل الأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله أشعاره ورواياته بصورة عامة الى سنة ۲۰۰٤م . ورواية "زمن الخيول البيضاء" و"قناديل ملک الجليل" من روايات الملهاة الفلسطينية لم تدخل تحت إطار هذه الدراسة.

التفاعل بين الرواية والسينما

نحن نجد اليوم تفاعلا متميزاً بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنّ السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين. ويُعدّ نجيب محفوظ الأكثر حظاً فى تحويل رواياته إلى الأفلام بدءا من رواية "البداية والنهاية". ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية، إذن فالعلاقات متقابلة بينهما؛ والمهم فى دراستنا هذه العلاقة الثانية أى الإفادة من آليات السينما فى العمل الروائى. «ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائى، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردى والتخييلى وتخصيب جمالياتها الخاصة.» (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢) ولأجل هذا عندما «نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩). إذ أصبح الأدب بدوره يستفيد من السينما ومن تقنياتها وأدواتها ويتجلى ذلك بالنسبة للرواية فى توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج. (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢) وقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكى ترقى إلى مستوى التعبير عن العصر المتداخل، ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير. (الدوخى، ٢٠٠٩م: ١٥) وكانت الرواية العربية بذاتها عملا أدبيا متميزاً يسهر على كتابته المبدعون، كما يحرص المتلقى على تدبر مضامينه وجماليات السرد. وبظهور السينما وسائر الفنون كالمسرح والموسيقا، أصبحت الرواية عطاء أوسع باستثمار صناع السينما من منتجين ومخرجين وممثلين فى تشخيص وتجسيد لمضامين الروايات المبدعة ليكون ناظراً ومستمعاً إلى جانب القارئ. (لشكر، ٢٠١٢م: ٧)

وبما أنّ الرواية جنساً أدبياً هجيناً يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة؛ فالقلم السينمائى يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير مدركة، لكن الرواية عندما توظفه فهى تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير. (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩) إذن فالرواية أقدر من السينما فى سرد الأحداث والشخصيات، وبالإضافة فإنّ لها ميزاتها الخاصة بما تأخذه من الآليات

السينمائية فی سبيل تكميل سردها. فنجد فی ساحة الرواية العربية روايات غير قليلة تستلهم التقنيات السينمائية. ومن الروائيين الأكثر تمثيلاً فی استخدام آليات السينما هم: ابراهيم نصرالله، وابراهيم أصلان، وصنع الله ابراهيم، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعی، وإحسان عبدالقدوس، وطه حسين وغيرهم.

التقرير عن الرواية

رواية "قناديل ملک الجليل" هی الرواية السابعة من المشروع الروائی لإبراهيم نصرالله المسماة "بالملهاة الفلسطينية" إلی جانب و"زمن الخيول البيضاء"، و"طفل الممحاة"، و"طيور الحذر"، و"زيتون الشوارع"، و"أعراس آمنة"، و"تحت شمس الضحی"، لكنها متقدمة عليها زمنياً وتاريخياً، ومتأخرة عنها طبعاً ونشراً؛ وبصدور هذه الرواية تكون الملهاة الفلسطينية قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية علی مدی ٢٥٠ عاماً من تاريخ فلسطين الحديث.

تقع الرواية الجديدة فی ٥٥٥ صفحة، وجاء فی تقديم الناشرين لها: «"قناديل ملک الجليل" رواية تأسيسية، لاعلی صعيد الكتابة الروائية التی ترتحل بعيدا فی الزمن الفلسطينی فقط، وهو هنا نهايات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر بأكمله تقريبا (١٦٨٩م- ١٧٧٥م)، بل فی بحثها الأعمق عن أسس تشكّل الهوية والذات الإنسانية فی هذه المنطقة الممتدة ما بين بحرين: بحر الجليل (طبرية)، وبحر عكا. ذروة ملحمية يرفع بها إبراهيم نصر الله مشروعه الروائی، ومشروع الملهاة الفلسطينية بشكل خاص، إلی موقع شاهق، وهو يكتب ملحمة ذلک القائد(ظاهر العُمَر الزّيدانی) الذی ثار علی الحكم التركی وسعی لإقامة أول كيان سياسی وطنی قومی حديث فی فلسطين، وأول كيان قومی فی الشرق العربی. هذا القائد الفريد الذی امتدت حدود (دولته) من فلسطين إلی كثير من المناطق خارجها.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ١)

وتتناول الرواية فترة مجهولة إلی حد كبير، لكنها مهمة فی التاريخ العربی، وما قام به القائد "ظاهر العمر الزيدانی" لتأسيس دولة وطنية مستقلة فی فلسطين، تغطی فترة زمنية واسعة ممتدة من عام ١٦٨٩م، حتی عام ١٧٧٥م، وهی الفترة ذاتها التی شهدت ميلاد

ورحيل هذا القائد الذى اتصفت فترة حكمه بالعدل والتسامح ونشر الأمن، والتجاء كثير من الفئات الاجتماعية المضطهدة إلى المدن التى كانت تحت سيطرته، مثل عكا وحيفا والناصرة وطبرية وسواها، ونمو التجارة والزراعة وإقامة العلاقات الدبلوماسية مع كثير من دول العالم، وتدور أحداث الرواية فى فلسطين والأردن وسورية ولبنان ومصر واسطنبول.

دراسة وتحليل

رواية "قناديل ملك الجليل" رواية تصلح لأن تكون فيلماً سينمائياً مدهشاً، أو مسلسلاً تاريخياً رائعاً، أو كليهما. إنّ كثرة الأحداث وتوفير الصور واستخدام التكنيكات السينمائية وموضوعها التاريخى والملحمى تسببت فى تقوية البنية البصرية فى الرواية؛ فالأحداث فى هذه الرواية من الأحداث التى يسهل تبديلها إلى قصة سينمائية أو سيناريو، لأن أحداثها حوادث تصويرية متحركة، بدل أن تكون حكائية أو سرداً روائياً بحتاً، أو يترصد الروائى الأحداث فيها من الخارج ولا يترصد فى داخل الشخصية. هذه الرؤية من الخارج مهمة فى بحثنا السينمائى حول الرواية، وسنقف عندها كثيراً فى العناوين التالية.

القول هنا بأن الرواية سينمائية يعنى أن استعارة التقنيات أو التكتيكات السينمائية و استخدامها لم يتوقف عند بعضها كالمونتاج وتجاوز المشاهد وغيرها، لأننا- بشكل عام- نجد فى كل رواية بعض التقنيات السينمائية، واعتبار هذه الرواية رواية سينمائية يثبت لنا أن تلك التقنيات تكثر فى الرواية. وفيما يلى نشير إلى بعض الخصائص السينمائية فى رواية "قناديل ملك الجليل" ونقوم بتفصيلها وشرحها.

نافل القول إن هذه الرواية من الروايات الحديثة، فهى الرواية الأخيرة لابراهيم نصرالله، تجلى فيها كثير من معطيات الفنون وأنواع أخرى خاصة فن السينما. ويجدر القول بأن هذه الرواية ليست قصة سينمائية تحتوى على كل العناصر السينمائية، بل نريد أن نتحدث عن دخول بعض عناصرها وكيفية استعارة الروائى لها فى إنشاء روايته.

الصورة السينمائية

فى البداية تجدر الإشـارة بأن اسـتخدام الصورة فى كل جنس أدبى معناه استخدام تقنيـة سـينمائية فى ذلک الجنـس، لأن لغة الروايـة هى الحکى والسـرد لا الصورة؛ واسـتخدام الصورة فيها يکون تکنيک سينمائى لأن لغة السينما هى الصورة والحرکة. فالمراد بالصورة فى السـينما هى صورة متحرکة تنبض بالحياة، فيها الحرکة والإشـارة، وفيها اللون، والظلال، وتشـابک الحوارات، والترکيز على الإکسسوارات، والتشويق، والعودة إلى الماضى، وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة. (فتحى، ٢٠٠١م: ١٢٦)

إن رواية "قناديل ملک الجليل" تجرى بين السرد والصورة، تنامت فيها الصورة مثل السرد بأنواعها المختلفة الشـعرية والروائية والسينمائية والمسرحية. دخول الصورة فى الرواية قد جاء على أسـاس تداخل الفن السـينمائى، لأن الرواية تقوم على أساس السـرد والحکـى، والصورة والتصوير بنية سـينمائية يجرى الحديث عنها فى السـينما ولاسيّما أنّ هناک کثير من الصور فى الرواية السينمائية تحتوى على خصائصها المذکورة آنفاً.

لکن السـرد فى هذ الرواية يتناغم مع الصـورة ولاينفصلان عن بعضهما. لننظر إلى الفقرة التالية لنرى کيف يأتى السرد و الصورة معاً:

«أشـرعَ ظاهرُ شباکَ بيتِه، فلم يسـترع انتباههُ من کلِ أولئکَ الخلقِ الذين يملأونَ شـوارعَ الناصرةِ، سـوى ذلکَ الشـابِ البدوى المنهک کرضاً أو مشقة؛ الشاب الذى استدار بعينيه ما إن رأى ظاهر. وحين خطا أولى خطواتِه مبتعداً، حاولَ أن يبدو طبيعياً ما استطاع، رغم هزالِه، لکن عودته للنظر ثانية نحو بيت ظاهر فضحتهُ. تجوّل ظاهر فى ذاکرته مفتشـاً عن ذلک الوجه لم يستطع اسـتحضاره. أغلق النافذة وخرج.» (ابراهيم نصرالله، ٢٠١٢م: ٢٥٦)

المراد بإتيان هذه الصورة هو أن الروائى يسـرد الأحداث، لکن يضيف على السرد عناصر الصورة بشکل نستيطع أن نقول: إنّ السرد فى الرواية يجرى مع الصورة؛ وأشرنا سـابقا فى حديثنا عن علاقة الرواية بالسينما بأنّ الصورة من العناصر السينمائية. ففى هذا المقطع تنتقل حرکة الکاميرا من مکان إلى آخر، تنتقل من بيت ظاهر إلى الشارع

(بـين المكانين)، ومن شـخصية ظاهر إلى بعض الناس الذين يملأون شـوارع الناصرة، مركزة على الشـاب البدوى والمنهک (بين شـخصيات)؛ وتأخـذ الكاميرا صورة عن استدارة عينى ظاهر وذلک الشاب. وريشة الروائى هنا حريصة على أخذ الصورة بدقة كاملـة؛ وتتمركز الكاميرا على ظاهر الذى أغلق النافذة وخرج. فمن الملاحظ فى هذه الصـورة تعدد الحركات بين الأمكنة والشـخصيات، فقد جـاءت هذه الصورة بلقطات مختلفة تتم بها عملية المونتاج، وظهر فيها ابراهيم نصرالله كمصوّر لتلک اللقطات.

لكن السـؤال الذى يُطرح: هل تعتبر كل صورة فى الرواية صورة سينمائية؟ تحدثنا عـن الصورة السـينمائية، وهنا نريد أن نتحدث عن تلک الصـورة أيضاً و تطبيقها مع الصورة الروائية حتى تظهـر الفروق بينهما بصورة أدق، لأنّ الصورة ،كما تخطر بالبال، ليسـت مختصة بالسـينما، ونحن فى الأنواع الأدبية نشاهد الصورة، ولا نستطيع أن نجعل جميع الصور فى الأنواع الأدبية صوراً سـينمائية، لأن هناک صوراً شـعرية أو روائية لا تلاحظ فيها عناصر الصورة السـينمائية. ونترصد الفرق بين عناصر هاتين الصورتين فى المقطعين من الرواية، تأتى إحداهما بشـكل الصورة السـردية و تأتى الأخرى بشكل الصورة السـينمائية. لأن معرفة كيفية الصورة فى الروايـة مهمٌ لدينا. لننظر إلى المقاطع التالية:

«لم يكن ظاهرُ مفتوناً بشـىءٍ مثلما كانَ مفتوناً بصيدِ البط، لكن السـاعةَ من الزمنِ يقضيها على ضفافِ طبرية، كانت كافية لغَسلِه من كلّ ما علق به من غضبٍ أو أحزانِ.» (نصرالله،٢٠١٢م: ٩٨)

«ظل القلقُ يعتصرُ بدنَ نفيسـة، حتى بعدَ عودةِ ظاهر إليها سـالماً.» (المصدر نفسه: ١٢٠)

«كانت الذراعُ الخشـبى الذى يغلقُ البابَ قد انتـزعَ من مكانِهِ. فتح الباب. حدّقَ فى جانـبى الطريقِ. كانت طبريةُ تنهضُ فى تلک اللحظـاتِ. من بعيد يأتى صياح ديكة وأصوات غامضـة لكلماتٍ من الصّعب فهمها. سمع حوافرَ دابة فاسـتدار، كانت امرأة تمتطى حماراً ممسكة بربطة فجل كبيرة أمامها.» (المصدر نفسه: ٦٤)

فقد جئنا بثلاثة مقاطع روائية: أولها كان سرداً، يسرد الروائى حدثاً، وثانيها صورة

روائية تبين مدى اضطراب نفيسة حين غياب ظاهر، وثالثها صورة روائية مشحونة بالعناصر السينمائية.

إن مكونات النص السردى تساهم فى تحقيق الصورة السردية. وأما الفرق الأساسى بين هاتين الصورتين (النص الثانى والثالث) فيرجع إلى بنيتهما، لأن أولهما صورة سردية، ومن أهم خصائصها هو التصوير، وهذا التصوير يمكن أن لا يهتم بالحضور الفعلى فى النص، ويكون تصويراً للأحاسيس والعواطف، أو تصويراً لنفسيات الشخصيات. وإذا نظرنا إلى الصورة السينمائية (الصورة الثالثة) فيدهشنا صوتها، وايقاعها، وحركتها، وصعودها ونزولها؛ فهى مليئة بالعناصر السينمائية: كالحركة، وتجاوز المشاهد، وتعدد الشخصيات والحركات والأمكنة؛ وكل هذه العناصر تجتمع فى آن واحد، كأنها لقطة من فيلم بوليسى من حيث البنية والشكل، وهذا يرجع إلى البنية الفعلية أو الحضور الفعلى فى الصورة الأخيرة. ويمكن أن تظهر الصور فى الرواية مصورة الحضور الفعلى، فإن كانت كذلك يطلق عليها الصورة السينمائية. ونلاحظ إذا تأملنا هذا النص أن الروائى يستخدم تقنية المونتاج المتناوب عبر هذه الصورة السينمائى لتحقيق المراوحة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال أسلوب سينمائى مشحون بالحركة والإشارات الدالة.

السرد السينمائى

نخلص من هنا إلى القول: بأنّ لكلّ من السرد الروائى والسرد السينمائى مميزاته الخاصة به، حتى وإن التقيا فى الكثير منها، ذلك أن السرد الروائى باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يمكنه أن يشخّص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصاً داخلياً عميقاً، معتمدا فى ذلك على تقنية المونولوج، فى حين أن السرد السينمائى لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكتفى بالقبض على الصورة وهى تتشكل خارجياً، من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التى تُمْنَحُ لملامحهم؛ وهو أيضا ما لا يستطيع السرد الروائى أن يقوم به مهما اعتمد فى لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، هذا الوصف الذى ينجح أكثر فى تحويل الواقعى، المادى إلى متخيل، أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا،

التی تنجذب نحو نوع من المحاكاة أكثر حرفية. (محقق، لاتا: ٤)

و مـن القضايا المطروحة فی استعراض رواية «قناديل ملـک الجليل» هی كيفية السرد باعتبار تداخل الأجناس، فيلاحظ فی الرواية عناصر الصورة، ويمكننا أن نطلق عليها السـرد السـينمائی، أی إذا كان السـرد تصويرياً مشـتملا علی عناصر السينما نسـمّيه السرد السـينمائی. والسـرد الروائی كما عرفنا يقوم علی اللغة المكتوبة، لكن السـرد السـينمائی يقوم علی أساس التصوير؛ إن السـرد فی هذه الرواية، خاصة عند سـرد الحروب والغزوات والصراعات، يكون مشـحوناً بعناصر السرد السينمائی، لأن بنية التصوير فيها قوية ولا يتدخل الروائی فی نوازع ونفسـيات أو دواخل الشخصيات وسردها، بل يرسم الشخصيات رسماً سينمائياً دقيقاً.

لننظر إلی المقطع الآتی:

«عاد ظاهرُ من جديد يتقافزُ فوقَ السـورِ، وحينَ أحسّ بأن شـتائمه لم تعد تزعج الجنود بدأ بشتم الوزير نفسه، حيثُ لم يترک كلمةً قبيحة يمكنُ أن تقالَ بحقهِ إلا وطيرّها إليـه بأعلی صوته. بأذنهِ سمعَ الوزيرُ تلکَ الشـتائم، الـتی كان لا بدأت تصل، فی تلک المساءاتِ، بين قذيفة وقذيفة وهجمة أخری. كلُ من يأتی برأسِ ذلک الفتی سأعطيه ما يطلبهُ، أعلنَ الوزيرُ بسبابتِهِ القصيرةِ نحوَ السورِ.» (المصدر السابق : ٣٠)

ابراهيم نصرالله لم يقف مكان السـارد، بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم، يتابع الأحداث ويأخذ منها صوراً. فروايته هذه تعتمد علی عناصر من السـرد السينمائی حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل السرد من حالة إلی حالة أخری، ابتداء بتصوير حركات شخصية ظاهر، عودته وقفزه فوق السور والقاء الشتائم، وحركة الوزير حيث يقول وهو يشـير بسـبابته القصيرة نحو السور؛ وممّا يلاحظ كذلک فی هذا المجال هو كيفية استخدام السرد، فالروائی يترصد الأحداث من الخارج (التبئير الخارجی) فی السـرد السينمائی علی عكس السـرد الروائی، فنشاهد هنا وقوف إبراهيم نصرالله من بعيـد آخذا صـورة عمّا يحدث أمامه، وبيده الكاميرا متنقلاً بين مكانين (مكان ظاهر و الوزير)؛ هذا الترصد من الخارج سـبب لكی لايدخل الروائی فی دواخل الشخصيات كما يلاحظ فی السـرد السـينمائی. ونقطة أخری فی السرد السـينمائی لهذا المقطع هو

کیفیــة الزمان، فالزمان هنا،کما فی الفیلم هو زمن الحال (اربابی، ۱۳۸۷ش:۶۱)، تحدث الأحــداث أمام أعیننــا کما نلاحظ ذلک فی أفعال (یتقافز، وتزعج، ویأتی، وســأعطیه، ویشــیر)، وکأنّ الحدث هو بنفسه من یروی الأحداث ولانحسّ بوجود السارد. والنقطه الأخیرة فی الســرد الســینمائی هی مرافقة الصوت والإیقاع مع الســرد السینمائی، إذ یعمل إبراهیم نصرالله فی هذا النص، فیصف فیه ظاهر العمر متجاوزاً الوصف السطحی المرئی لتقریب الصورة وتخصیبها بالتجســید عبر المؤثــرات الصوتیة والحرکیة الکثیرة. وهذه الأصوات والحرکات تصدر من شخصیات مختلفة: ظاهر، والجنود، والوزیر.

وعندما نقول السرد فی روایة «قنادیل ملک الجلیل» یکون سینمائیاً فنحن نعنی توفر عناصر ســینمائیة فی سرد الأحداث: کالحرکة زمانیاً ومکانیاً ونفسیاً، وحرکة الکامیراً، ورؤیة الراوی، وتغییر الشــخصیات، وانتقال الکامیرا من شخصیة إلی شخصیة أخری. وعندما یوظّف الروائی هذه الأمور والعناصر فی ســرد روایته نتفق بسینمائیة السرد فی الروایة، ونلمس التولیف السینمائی فی روایته. هذا هو ما حدث فی الروایة التی تحدثنا عنها بصورة موجزة من منظار کیفیة الســرد. إذن هذه الروایة مشــحونة بعناصر السرد السیمنائی، فریشة الروائی هنا ریشة سینمائیة.

سیناریو القصّ

نقصد به ذلک البناء الروائی- المشهدی الذی یعمل علی الارتفاع من نظام قارئ/ ســامع إلی نظام قارئ/مشــاهد، و ذلک من خلال اســتنفاد أکبر مــا یمکن من الثروة الدلالیة الهائلة التی تحملها الصورة السینمائیة نتیجة اختزالها المعقد لنظام علاماتی یکاد یکــون لا متناهیاً، ورصد مکونات هذه الثروة داخل الصورة الســینمائیة: من دیکور، وکادر، وإضاءة، وظل، وغیر ذلک من لوازم البنیة البصریة، وشد جمیع عناصر التکوین هذه بمونتاج واعٍ یتعهد بنتیجة المشــهد، وهی وصول بالمتلقی إلی نظام القراءة/المشاهد. (الدوخی، ۲۰۰۹م: ۴۷)

فهــذه الروایة فی منظورها الســینمائی قریبة جداً من ســیناریو کامل «وهو عملیة إعداد القصة لتصبح فیلماً، وتحویلها إلی مناظر ولقطات وتحدید التفاصیل بکل لقطة من

ديكورات، وتوقيت وغير ذلك مما تستلزمه عمليـة تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشـاهد» (عشـرى زائد، ٢٠٠٨م: ٢٢١)؛ لذا فهى مؤهلة ومستعدة تماماً ببساطة أن تتحول إلى فيلم سـينمائى لما تكثف من مشـاهد ولقطات سيمائية، فضلاً عن تجلّى ثقافة سـينمائية واضحة فى إسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السردى بالسينمائى.

وهنا عند دراسـة الصور الروائية فى روايـة "قناديل ملك الجليل" يمكن لنا اعتبار هذه الصور صوراً سينمائية، لأنها تقترب من بنية الصورة السينمائية من حيث حساسية التكوين السينمائى:

«لوّح أحد الرجال، وكان الشـيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، وماهى إلا لحظات حتى يتقدم السّور. حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط أمام الجندى تماماً، بحيث جفل حصانه. ترجل الجندى، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلك الشـتيمة التى أطلقهـا ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً. فى البعيد تبادل قادة جيشـه النظرات. كانت المرة الأولى التى يسمعون فيها وزيرهم يتلفظ بشـتيمة كبيرة من هذا النوع. وقبل وصول الجندى إليه، كان الوزير قد أعطى إشـارة القصـف مرة أخرى قرأ الرسـالة وكوّرها. ألقاها أرضاً. وداسـها حتـى تمزقت تماماً.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٣٣)

فى هذا المشـهد الروائى والمكون من الأجزاء واللقطات، نلاحظ أن البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا أمام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائى فيها مبرز جداً.

المراد بالبنية البصرية هنا هو دخول عناصرها: «كتشكيل الصورة، وتوزيع الإضاءة، وتوجيه الكامـيرا، وبناء الديكور، وتحديد هيئته وطراز محتـواه.» (الدوخى، ٢٠٠٩م: ٤٨) وعلى أسـاس معرفة هذا الإطار نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحدودها فى الصورة.

ففى اللقطة الأولى:

«لوّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، و ماهى إلى لحظات حتى يتقدم السّـور.حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط

أمام الجندي تماماً، بحيث جفل حصانه.» (المصدر نفسه: ٢٣)

إن الحركــة هي الميزة الأساســية لهذه اللقطة، تنتقل الكامــيرا من مكانٍ إلى مكان آخر؛ تتنقّل بين الشــيخ ورجل من رجال الوزير(الجندي)، جاء للســلام، وفي يده راية حمراء، وتعرّج على الجنود المحاصرين، مركزة في النهاية على جندي الوزير الذي أطلق السهم وإلخ. وتأتي اللقطة الثانية بعد اللقطة الأولى، حين ترجّل الجندي من حصانه:

«ترجل الجندي، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلك الشتيمة التي أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً.» (المصدرنفسه: ٢٤)

كما نلاحظ فالمشــهد يدور حول ذلك الجندي. وفي اللقطة الأخيرة تنتقل الكاميرا إلى الوزير؛ فنرى الكاميرا وإدارة حركاتها متوزعة بين ثلاثة أمكنة، حيث يكون ظاهر، وشيخ الحسين خلف السور، والجندي حاملاً رسالة براية حمراء فوق السور أو أطرافها، وأمام ظاهر وشــيخ الحسين يكون الوزير وجنوده. كانت حركة الكاميرا في هذه المشهد حركــة الزوم، ففي هــذه اللقطة لاتتحرك الكاميرا على الإطــلاق، وان كانت الصورة الناتجة تشبه تماماً حركة الكاميرا إلى الأمام أو الخلف، وتتم هذه اللقطة بواسطة عدسة الزوم، وهي عدسة تسمح بتعدد البعد البؤري بسرعة أثناء التصوير دون توقف أو قطع. وهي حركة عمودية رأسية للكاميرا.

الممثلون في هذا المشهد كثيرون، منهم: "ظاهر"، و"الشيخ حسين"، و"الوزير" وجندي الوزير، وشاحنات من الجنود؛ فدخول هؤلاء الممثلين في مشهد قصير دلالة أخرى على ســينمائية الصورة الروائية لأن الكاميرا تســتطيع أن تأخذ اللقطة في مدة قليلة لمشاهد مليئة بالصور والحركات والشخصيات.

وأما بالنسبة للديكور وهيئته وطراز محتواه، فيمكن القول أن هذا المشهد يتكون من أجزاء تظهر في مساحة المشهد، هذه الأجزاء التي يكون فيها تمثيل الممثلين موافقا لحركة الكاميرا وتشــكل الفضاء الذي تأخذه الكاميرا، ويحتــوي هذا الفضاء على حركات الصورة السينمائية التي يؤدي سردها إلى ما يطلق عليها التمثيل السردي. وهكذا يبدأ تتابع الصور واللقطات أمام عين القارئ وكأنه يشاهد فيلما سينمائيا بالفعل.

وفي بعض الفصول و المقاطع تبدو مشــاهد سينمائية متلاحقة بشكل متماسك، عبر

حبكيــة خاصــة؛ فهناك صور، وكأنّها فيلــم كامل، له بداية، وعقــدة، وذروة، ونهاية. وتتبين هذه المراحل بكلّ وضوح فى فصل "الثانى"، كما أنّنا نلاحظ فيها ميزات الصورة الســينمائية: كالحركة، وتغيير الشــخصيات، والمكان، والزمان، وتوجيه الكاميرا وإلى ذلک.

وفى الصــورة الأولــى تظهر نجمة فى البعيــد، فهى فى انتظار ظاهــر وزوجته؛ وهذه الصورة هى بداية المسلسل أو الفيلم:

«أمضت نجمة النهار فى علّيتها، تراقب الشمال، متوقعة أن ترى تلک الغيمة المباركة من الغبار التى تعلن عن وصول ظاهر وعروســه، لم يكن يريد بصورة مفاجئة، أرســل خــبراً مع رئيس القافلة، قبل ذلک بثلاثة أســابيع ولأن وصــول القافلة محدداً تماماً فى يــوم الخميس، فأى تأخير فى وصولها يعنى أن عليهم الخروج لتفقدها والاطمئنان على أحوالها.» (المصدر نفسه: ١٢٨)

تأخذ الكاميرا هذه الصورة بصورة رأسية ثابتة. والصورة هنا تجرى مع السرد وليس كلها صوراً ســينمائيةً بحتة، فعلى ســبيل المثال، يبدأ الفيلم بدخول الكاميرا فى المكان الذى جلســت فيها نجمــة، وحرص الروائى أن يقول إنها جالســة فى الأعلى كى ترى القافلــة من بعيد، ويبدأ الروائى بالتقاط هذه الصورة بصورة جيدة، ثم يبدأ بالســرد مع الدخول فى ذاكرة نجمة، لأنه يقول لنا إنها متوقعة وصول ظاهر وعروســه. والدخول فى دواخل الشــخصيات يخرج الصورة إلى الســرد، لأنها تفقد أهمّ ميزة الصورة المجسمة. وهكذا فى بقية النصوص يجرى السرد مع الصورة. ويبدأ مشهد آخر بإغارة قوّة من البدو على قافلة نفيســة التى تنتظرها نجمة؛ يبدأ المشــهد بالســرد، ثم تدخل الكاميرا وتأخذ الصورة بكل حركاتها وانفعالاتها بصورة دقيقة ورأسية ثابتة:

«تأخــرت القافلة، ففى موقع بين العابســة والناعمة، أغــارت عليهم قوّة من البدو يتجاوز عددها ستين فارساً، كانت القافلة تسير فى أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلى يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة، حين انقضّ المهاجمون عليها فجأة، لكن الهجوم مباغتٌ، اســتطاع المهاجمون شــق القافلة إلى نصفين. لم يكن المســافرون بحاجة لأن يدعوهم أحد للدخول فى القتال، لأن كل شخص فى موقف كهذا، يدافع عن

نفسه وماله و عياله.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

هذا المشــهد الثانی من الفيلم، يشــكل عقدة الفيلم، ونحن نری كيف دخل الفيلم من حالة الأمن فی البداية إلی حالة العقدة والنزاع. وكثيراً نری الأفلام تبدأ بحالة السكون، وتدخــل بعدها فی الأزمة. وربما يخطر علی البــال أن هذه البداية والعقدة كذلک توجد فی الرواية، فماهو الفرق؟ نقول: إنّ الحبكة فی الرواية تأتی بصورة السرد لكن هنا تأتی بشكل الصورة والتجسيم. والسرد والصورة هما ميزتان أساسيتان يختص كل من الرواية والســينما بإحداهما. والنقطة الأخری هنــا أننا نريد أن نلقی الضوء علی تنوع الصور السينمائية فی الرواية، لأنها تأتی تارة بصورة مفردة وتارة تأتی بصورة متلاحقة ومتتابعة تشكل فيلماً كاملاً بكل مراحله.

ومن العناصر الأخری تحديد المكان وتحديد الشخصيات، ويؤكد الروائی أن الإغارة قد تمت من قبل ســتين فارس، لاأكثر من ذلک ولا أقل. إن تعيين الشخصيات كان أكثر أهمية فی الأفلام. وبما أن عنصر المكان مهم جداً، يذكر الروائی المكان الذی تســير فيه القافلة، فهو موقع بين العابسة والناعمة و كانت فی السهل:

«أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلی يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

وهذا التحديد للمكان يســاعد علی تجســيم الصورة عند القارئ، ولتكون الصورة أكثر وضوحا يقوم الروائیّ بتبيين كيفية الهجوم، فيأتی بمثل: فجأةً، وكان الهجوم مباغتٌ، وشــق المهاجمون القافلة الــی نصفين، وهكذا فی بيان حالة المســافرين آنذاک وهم فی اضطرابٍ وكلهم يدافعون عن أنفســهم وماهم وعياهم؛ وكأن إبراهيم نصرالله قام بدرو مصور الفيلم بدل الســارد، ويلتقط كل ما وقــع فی القافلة بجزئياتها وحالاتها المختلفة، هذه هی وظيفة الكاميرا فی أخذ الأشياء بدقة.

وأما فی المشهد الثالث من الفيلم، يصل الحدث إلی ذروته وهو فی مسيرة حل العقدة، حينما يأتی ظاهر ويدافع عن المسافرين ويهجم علی المهاجمين:

«نظــر ظاهر فوجد القافلة متشــبكا مع ثلاثة من المهاجمين. كان يدور حول نفســه كزوبعة، بحيث لن يصدّق من يراه أن ذلک الشخص عجوزٌ علی مشارف السبعين، أغار

ظاهر شاهراً بسيف أبيه وحين يراهم أحدهم مقبلاً، اندفع نحوه بجنون.جعلته ضربةً قويةً بصفحة سيفه لا بحدّه، لكن الضربة كان كافية لأن تطيح بالمهاجم من فوق جواده. تركه ظاهر وتوجّه نحو المهاجم الآخر، كان بمستطاع ظاهر بسهولة أن يستدير ويصفعه بطرف السيف بقوة على عنقه، جاءت الضربة قوية بحيث حملته فى الهواء ليحلّق طويلاً قبل أن يسقط فاقداً الوعى على الأرض. لم يتحرك، لكن ظاهر كان مطمئناً إلى أنه قُتا فإن سقوطه هو السبب و الخ.» (المصدر نفسه: ١٣٠)

هذا المشهد جاء بشكل نزاع بين ظاهر والمهاجمين، ويشكل ذروة الفيلم. والميزات التى ذكرنا فى المشاهد السابقة، تساعد على سينمائية هذه الصورة الروائية، وأهمّها الدقة وتجسيم المشهد. وقد حمل المشهدُ فى طياته رسماً دقيقاً فى غاية الإتقان عن ما حدث فى تلك المعركة وكيفية الهجوم، كما رسم البؤرة التى تنطلق منها العدسة فى تصوير هذا المشهد حيث تلتقطه دوماً من مسافة بعيدة، وذلک بدخول الكاميرا –كالمشاهد السابقة– من فوق المعركة. والراوئى لم يصوّر الأثر النفسى لهذا القتال الذى يتركه عادة هذا المشهد فى نفسية ظاهر أو المهاجمين. ولقد أشرنا فى ما سبق أن اعتماد الروائى على مشاهد سينمائية فى أثناء الحدث الروائى إنما يكون من رؤية خارجية تترصد الأحداث من الخارج فقط، أما الانفعالات والمشاعر والعواطف فلا علاقة لها بالصورة السينمائية، ولا تدخل ضمن هذا المستوى التقنى للشريط السينمائى.

وفى المشهد الأخير الذى يشكل نهاية الفيلم، أصبح الحدث هادئاً، وقام الروائى بسرد الأحداث، لا بتصويرها، لكن يجرى السرد مع الصورة فى بعض الأحيان:

«لم يظفر المهاجمون سوى بناقتين وثلاثة بغال. طلب رئيس القافلة من ظاهر أن يتوقف عن مطاردتهم، لكن ظاهر لم يكن مستعداً لأن يسمعه.» و«نظر رئيس القافلة خلفه، فرأى مشهد قافلته كما يتمنى أن يراها رئيس قافلة. كانت مشتتة، بدت الفوضى رهيبة، كما لو أنه هزم. فى حين يعمل رجاله والمسافرون معه ما استطاعوا للسيطرة على الحيوانات التى هاجت، وتناثر الكثير مما تحمله على مساحة شاسعة من الأرض.» (المصدر نفسه: ١٣١)

ويلاحظ فى هذا المقطع أنّه كيف ينتهى الحدث، كما ينتهى الفيلم، مع دفقة شعورية

خاصة، وأنّ أسلوبية الحدث والشخصية وتحديد المكان وتشييد سائر العناصر بشكل السرد السينمائى، تنهض جميعاً على وعى سينمائى بحساسية وتكوين درامية عالية تنقل الفعل الروائى إلى مستوى إبداعى خاص، ويقوم هذا المستوى فى درجة علاقته بالفضاء والتلقى على شكل شفاف من المزاوجة بين الوقائعى - التاريخى و الخيالى - المفلمن سينمائياً.

الزمان والمكان

إن الزمن السينمائى قد كان فى بدايته هو الزمن الدياكرونى الذى يحاول التقاط الزمن الواقعى للتسلسل الحدثى للقصة؛ ولكنه سرعان ما تخلى عن ذلك، عن طريق اللعب، من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشكلة له، خالقا بذلك إيقاعا خاصا به، والذى ليس هو بالتالى إيقاع الحركة وحدها وإنما إيقاع لصور الحركة. فالمونتاج يوحد وينظم السيرورة الزمنية عن طريق تقديم اللقطات السينمائية وفق ما تحمله من دلالة، تجعل الواحدة منها تلى الأخرى، أو عن طريق التلاعب فى عملية الترتيب (محقق، لاتا: ١٠). والمكان فى السينما قد يتسم بتحديد «لأن المكان والمشهد البصرى يقيدان المعنى، ينصان عليه ويوحدانه.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٩٤)

فرواية "قناديل ملك الجليل" كثيراً ما تأخذ ميزة الزمن والمكان السينمائى، وهذا يرجع إلى حاسة إبراهيم نصرالله السينمائية، حيث لا يترك المكان بالغموض، بل يعطيه دفقة سينمائية، وخير مثال على ذلك الفقرة التالية:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلك معبأ بالصمت.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

هذا المشهد البصرى، يساهم فى إيجاد تحديد المكان كما لا يغفل مؤشرات الزمن والإضاءة والإيقاع؛ فالوقت نهار، وضوء الشمس ضوء شاحب، يظهر وراء غيمة مزدحمة، والمكان فى السهل يحتوى على الجنود والفرسان. وإيقاعاً نشاهد صمتاً منتشراً فى ذلك السهل. ولانستطيع أن نتصور تحديداً أدق من هذا المشهد كسيناريو كامل يحمل عنصرَى الزمان والمكان.

حركية المنظور

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة فى استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة أخرى، فالسينما تقدم أحياناً آلاف البشر فى منظر واحد، ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير فى وجه طفل (فضل، ٢٠٠٩: ١٩٧). وهذا يرجع إلى تقنية حركية المنظور فى السينما، «بينما نجد الرواية هى الفن الوحيد الذى يكاد يضارع السينما فى ذلک.» (المصدر نفسه، ١٩٨) وكما يظهر فالرواية تستخدم آليات السينما فى تطور السرد، وفى هذا الصدد «لجأ الروائيون إلى استعارة بعض التقنيات السينمائية :كالمونتاج، واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر.» (الشكر، ٢٠١٢م: ٩)

ولقد عرفنا أن حركية المنظور وظيفة الكاميرا وليست وظيفة اللغة السردية، ولكن قد يستعير نصرالله هذه الوظيفة من الكاميرا ويوظّفها فى روايته. وإذا نظرنا إلى المشهد التالى نشعر بحركية المنظور بوضوح:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى، والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلک معبأ بالصمت كما لو أن أحمد الدنكزلى الذى كم فتنه مثل هذا المشهد، لم يعد يرى سوى لوحة مرسومة بإتقان، رآها ذات يوم و نسى أين رآها. كان المشهد مساحة واسعة من ذكرى قديمة ولا أكثر.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

وكما يلاحظ فالمشهد يتسم بخاصية القرب والبعد، وأما البعد فيكون حينما تلتقط الكاميرا صورة ذلک الجنود والفرسان فى سهل واسع، ثم لا تلبث الكامير أن تقترب وتلتقط صورة الدنكزلى مركّزة على وجهه وأفعاله. كما أنّهالم تهمل أن تلتقط صورة ضوء الشمس الضعيف الذى يضىء وراء غيمة كثيفة. وكذلک نرى الروائىّ يستخدم عدسة الزوم فى عملية القرب والبعد؛ ونشاهد حركية المنظور فى دائرة وسيعة للشخصيات، كما يحتوى المشهد على مئات الشخصيات من الجنود والفرسان وتوسيع دائرة الشخوص يكون من وظائف الكاميرا. وحركة الكاميرا هنا حركة فوقية رأسية، تقدّم المشهد من الأعلى وكأننا جلسنا أمام الشاشة ورأيناه فى نظرة واحدة.

وقد كان ابراهيم نصرالله حاضراً بحرارة وتدفق فى مشاهده الروائية جميعها، بفردانيته

وخصوصيته التی تميزه عن غيره من الروائيين، إذ أدخل الشخصية الواعية لما يدور حولها فی وعی الماضی بوسائط متعددة، ليتداخل الماضی والحاضر وليشكلا نسيجاً واحداً هو بنية الشخصية القصصية عبر اللقطات السينمائية. وقد عمد فی مروياته إلى أساليب القص السردی المتنوعة مستفيداً من خبراته فی رصد الفصول السينمائية وما تعتمد عملية المونتاج من قطع ووصل بين أطراف الفصول وبدايات الفصول وخواتمها. (عبيد، البياتی؛ ۲۰۰۷م: ٦۰) إذن فرواية "قناديل ملک الجليل" بما تمتلک من عناصر سينمائية كثيرة، أفضل رواية يمكن تبديلها إلى سيناريو، فهی سهلة المنال لكاتب السيناريو، وخاصة أنّ الحدث فيها حدثاً مسرحياً بدل أن يكون سردياً أوحكائياً. وموضوعها تاريخيا ملحمياً بدل أن يكون نفسانياً.

النتيجة

وفی إطار ما تمّ ذكره توصلت الدراسة إلى النتائج و الآراء التالية:

تعتبر السينما من الفنون البصَرية التی تداخلت عناصرها بالرواية، وبما أنّ إبراهيم نصرالله يُعَدّ كاتباً سينمائياً فقد استخدم عمداً تقنيات سينمائية، فرواية "قناديل ملک الجليل" من حيث الأحداث المدهشة قريبة إلى فيلم سينمائی مدهش. فهی كسيناريو كامل أو مسلسل تاريخی نتج فی بعض الأحيان عن مقاطع روائية تشكلت على أساس لقطات تمّ تحويلها إلى عملية المونتاج. وإنّ أهم التقنيات السينمائية المستخدمة لدى نصرالله هی عملية المونتاج فی الرواية التی تُصنع عبر لقطات رتّبها الروائی وصنع منها مشاهد سينمائية؛ كما أنّ تجاوز المشاهد فی الرواية قد يقرب البناء الروائی إلى السينما. ومن التقنيّات السينمائية المستخدمة هی توظيف عدسة الزوم عند الروائی، وكثيراً ما نرى الروائی أو السارد يقف فی مكان ويشرح الأحداث عن طريق عدسة الزوم. ومن ذلک أيضا عنصر الحركة الذی استخدمه الروائی وشحن الصورة السينمائية بها وبالإضاءة. وكثرة الحركات والصور تجعلک تلاحظ فی الرواية السرد السينمائی.

إنّ الصورة من العناصر المهمة فی تشكيل رواية "قناديل ملک الجليل"، استخدمها إبراهيم نصرالله بطرائق شتى: الشعرية، والسردية، والمسرحية، والسينمائة، والرسمية.

فمن هذه الصور، الصورة السينمائية وهلا دور مهمّ فى الرواية لكثرة وصف المعارک والحروب والقتال، ومن هذه الأوصاف الحركية يتبيّن أنّ الميزة الأساسية للصورة السينمائية هى الحركة. وهذه الصور جاءت بأشكال مختلفة: فتارة ظهرت على شكل لقطة واحدة، وتارة بصورة لقطات شكّلت المونتاج، وتارة أخرى بدت بصور متلاحقة كوّنت مسلسلاً من الفيلم.

إن الصورة تجرى دائماً مع السرد وأدّت إلى تداخل الرواية بالفن السابع أى السينما. وقد جرت رواية "قناديل ملک الجليل" بين السرد والصورة، أو بين فنين: الفنّ الأدبى والفن البصَرى.

المصادر والمراجع

اربابى، بهداد. (١٣٨٧ش). مجموعه مقالات هم انديشى سينما و ادبيات. تهران: فرهنگستان هنر جمهورى اسلامى ايران.
اسود، فاضل. (١٩٩٧م). السرد السينمائى. القاهرة: الهيئة لعامة للكتاب.
اصغرى، جواد. (١٣٨٩ش). «الاساليب السردية لدى ابراهيم نصرالله؛ رائد الجيل الجديد فى الرواية الفلسطينية». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد١٦. صص: ٥١– ٧٢.
برهومه، موسى. (٢٠٠٥م). «كتابة الحكاية الفلسطينية». مجلة نزوى، العدد ٤٠. صص ٤١– ٥٦
دراج، فيصل. (لا تا). نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: الدار البيضاء.
الدوخى، حمد محمود. (٢٠٠٩م). المونتاج الشعرى فى القصيدة العربية المعاصرة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
الرياحى، كمال. (٢٠٠٤ م). حركة السرد الروائى ومناخاته. تونس: دار أمية.
صلاح فضل. (١٩٩٢م). اساليب السرد فى الرواية العربية. ط١. الكويت: دار سعاد الصباح.
عبيد، محمد صابر، البياتى، سوسن. (٢٠٠٧م). الكون الروائى قراءة فى الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لابراهيم نصرالله. بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
عشرى زائد. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الكويت: مكتبة دارالعربية.
فتحى، عبدالحافظ. (٢٠٠١م). حكمة العجائز وقهر الموت فى أصوات الليل، مجلة البيان (الكويت)، عدد ٣٧١.
لشكر، حسن. (٢٠١٢م). الرواية العربية والفنون السمعية البصرية. الرياض: كتاب المجلة العربية.
لشكر، حسن. (٢٠١٠م). أنساق التخييل الذاتى والمذكرات والسيرة الذاتية فى الرواية العربية الجديدة. القنيطرة: المطبعة السريعة.

نصرالله، ابراهيم. (۲۰۱۲م). قناديل ملك الجليل. أردن: الدار العربية للناشرون.

محقق، نورالدين. (لاتا). «تقنية الكتابة بين الرواية والسينما» (..aljabriabed.net/n73_04mohakik (2).htm)

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٤٩ ـ ٣١

التوظيف السياسى والاجتماعى للفكاهة فى العصر المملوكى (دراسة وتحليل)

جهانگير أميرى (الكاتب المسؤول)*
مرضيه محمدى**
فاروق نعمتى***

الملخّص

ليس الأدب الفكاهى حكراً على العصر المملوكى، إذ إنّه لايكاد يخلو عصرٌ من هذا الغرض الشعرى، ولكنّ الفكاهة فى تلك الفترة بالذات لقيت رواجاً لم يسبق له نظيرٌ حتى أصبحت سمةً بارزةً من سمات العصر. ثم أنها خرجت فى ذلك العصر من إطارها الضيّق ودَخلت فى معتَرک الحياة واحتكّت بالواقع الذى عاشه المجتمع المملوكى. ومن هذا المنطلق أخذت الفكاهة فى تلك الآونة طابعاً شعبياً يعكس ما عاناه الشعب من آلام ومحنٍ مصوّراً الظروف المعيشية القاسية التى خيّمت على المجتمع المملوكى. عُنِيَ شعراء الفَكاهة فى العصر المملوكى بالقضايا السياسيّة والاجتماعية عنايةً بالغة حيث كانوا يسعون من وراءها إلى إصلاح السياسات الظالمة وتقويم المسارات الخاطئة وتحسين أوضاع المجتمع. ومن أبرز المضامين التى يحويها الشعر الفكاهى فى العصر المملوكى هى ظلم الحكام وفساد القضاة وتدنّى الأخلاق العامة والفقر المدقع الذى يعيشه الشعب وأوضاع المجتمع المتردية والمصائب والأوبئة وما إلى ذلک من المظاهر الاجتماعية العصيبة. أمّا هذا البحث فإنّه يرمى إلى دراسة مضمونية للشعر الفكاهى فى العصر المملوكى وإلقاء الضوء على ما يجرى فى ساحات المجتمع المملوكى من قضايا سياسيّة واجتماعيّة. ومن أهمّ النتائج التى توصّلنا إليها من خلال البحث هو: أنّ للفكاهة فى ذلک العصر مكانة فريدة لا تُضاهى، ووظيفة اجتماعيّة وسياسيّة هامّة قامت بتأديتها فى أحسن وجهٍ ممكن. والمنهج الذى اعتمدناه فى هذا البحث هو المنهج الوصفى –التحليلى الذى يتمّ التعويل عليه فى الموضوعات الأدبية.

الكلمات الدليلية: الشعر الفكاهى، العصر المملوكى، الحياة السياسية، الحياة الاجتماعية، الفقر، فساد الحكّام، الانهيار الخُلُقى.

*. أستاذ مشارک بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران. gaamiri686@jmail.com
**. طالبة مرحلة الماجستير فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران.
***. أستاذ مساعد بجامعة پيام نور، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/٧ش

المقدمة

ممّا لا غبار عليه أنّ للشـعر فی الأدوار الماضية وظيفة أشـبه ما يكون بالوظيفة التی تمارسـها وسـائل الإعلام فی العصور الراهنة، إلّا أنّ الشـعر فی العصور السـابقة كان عالقاً فی كثير من الأحيان داخل جدران القصور المزخرفة لا يمثّل سـوى حياة الملوک والأمـراء وغيرهم من أهل البذخ والترف. (سـليم، ١٣٧٧ق: ١٠٣) فلم يكن للشـعر حينئـذٍ علاقة وطيدة بحياة العامة وما يجری فی سـاحه المجتمع أو داخل بيوت الفقراء والمعوزين، ربّما لم نبالغ إذا قلنا بإنّ الشـعر فی الأعصار المنصرمة كان فی أغلبه وسـيلة للتسـلية والمتعة. (شوكينگ، ١٣٧٣ش: ٩٥) فلايعتبر الشعر فی العصور الماضية مصدراً صالحاً لمطالعة الأوضاع الاجتماعية والسياسية إذ قلّما نجدُ شعراً فی تلک الآونة يحمل فی طيّاته ما يمسّ واقع حياة الشـعوب ومعاناتها، وإذا كان ثمّة شعرٌ يعكس جوانب من حياة العامة فإنّه نادرٌ جداً لايسمن ولا يغنی من جوعٍ شيئاً. (بكری، ١٩٨٠م: ٧١) أمّا الشعر فی العصر المملوكی ظهر بمظهر جديد ودخل فی طَور حديث لم يعهده الشعر العربی فی الأعصار السـابقة، حيث غادر الشعر فی هذا العصر، القصور الفخمة وتغلغل فی بيئة جديدة يعيشـها أبناء الشعب بآلامهم وآمالهم شأنَ طائر سجين يهرب من قفصه الذهبی وينطلق فی أجواء السّـماء الرّحبة مرفرفاً بجناحيه محلّقاً فی الآفاق المترامية. (موسـى باشا، ١٤٠٩ق: ٥٥)

فالحرية التی حظی بها الشـعر فی ذلک العصر رشّحته ليكون مصدراً خصباً لدراسة الأوضاع العامّة فی العصر المملوكی. (بكری، ١٣٨٣: ٦٤) اكتسـب الشعر المملوكی فی ضوء الظروف الجديدة صبغة شـعبية حيث إنّه توغّل فی أعماق حياة الشـعب واحتکّ بأحـداث المجتمع المملوكی راصـداً آلام الناس وطموحاتهم عاكسـاً مجريات العصر وأحداثه. (أميری ونعمتی، ١٣٩١ش: ٢٦) وللفكاهة فی هذا العصر مكانةٌ رفيعة وشـأن سـام. رسمَ شـاعر الفكاهة فی ذلک العصر لِنفسه فضلاً عن الترويح عن النفس والمتعة غاياتٍ سياسـية واجتماعية مسـتخدماً الأدب الساخر كآلية اسـتمدّها للوصول إلی أهدافه المرجوّة.

وكان فی اختيار الشـاعر المملوكی الفكاهة أكبر دليل علی ذكاءه المتوقّد؛ ذلک لأنّ

الفكاهـــة تتميّز عن غيرها من الفنون بكونهـــا تمتلك أكبر طاقة فنيّة ودلاليّة لتصوير ما يعانيه الشعب من حياة البؤس والشقاء. (يوسف، ٢٠٠٣م: ٣٣) ممّا يسترعى الانتباه أنّ شعراء الســخريّة فى ذلک العصر مزجوا بين المتعة والعتاب، وأبدعوا فناً يفتقد إلى حدّ كبير، لذعة العتاب ووجع الشكوى ويتمتّع فى الوقت ذاته بحلاوة الفكاهة ورقّتها وظرفها ممّـــا جعل الناس يرحّبون به ويعيرونه بالـــغ اهتمامهم. (أميرى ونعمتى، ١٣٩١ش: ٢٧) لقد تفطّن الشاعر المتفكّه أنّه إذا وجّه اللّوم والنقد بأسلوب يتّسم بخفّة الفكاهة ومُتعتها يأمن إذاً العقاب ويسلم من الأخطار التى تهدّد حياته بالخطر، فكثُرت الفكاهة وراجت رواجاً منقطعاً عن النظير. (موســى باشا، ١٤٠٩ق: ٧٧) وممّا زاد فى انتشاره أنّ الشعب المملوكى بمن فيه الشعراء يواجه أقسى ظروف الحياة وأتعسها من المجاعات والحروب والأوبئــة والضرائــب التى أثقلتْ كاهلــه وجعلته فى حالة يُرثى لهــا. فقد جفّت قريحة الشعراء وانحطّت مواهبهم الشعريّة نتيجة الكوارث المحدقة بهم فأعجبوا بالسخريّة التى لا تتطلّــب منهم المزيد من الجهــد والموهبة والتضحية، حيث تجعلهم بمعزل عن الأخطار والتحديّــات. إذاً كرّســوا طاقاتهم الأدبية فى الفكاهة وصبّوا مجهودهم الشــعرى فيها. (العبادى، ١٩٨٦م: ٤٨)

وأمّا الأسئلة التى يدور حولها هذا البحث هى كالتالى:

١- ما هى الميزات التى يتميّز بها الشعر الفكاهى فى العصر المملوكى؟

٢- كيف كانت مكانته فى ذلک العصر؟

٣- ما هو الدور الذى قام به فى العصر ذاته؟

٤- ما هى أبرز القضايا التى تناولها هذا الفنّ الشعرى فى تلک الفترة بالذات؟

٥- ما هى أبرز المضامين الواردة فى هذا الشعر فى الحقبة نفسها؟

مهما يكن من أمر فإنّ البحثَ يريد دراســة تحليليّة على الصعيد المضمونى للشــعر الفكاهى فى العصر المملوكى الذى راج فيه هذا اللون من الشعر رواجاً كبيراً. وذلک فى ظلّ الفرضية التى تقوم على القول بأنّ الفكاهة فى ذلک العصر دخلت فى معترک الحياة واحتكّــت بالواقع المعاش للمجتمع آخذة على عاتقها التصوير الدقيق للأوضاع العامة بشىءٍ من النقد اللاذع وبأسلوبٍ يشوبه العتاب والشّكوى.

خلفية البحث

لم يتم لحدّ الان بحثٌ يقوم بدراسة الأدب الفكاهی ودوره فی تصوير الحياة السياسيّة والاجتماعيــة فی العصر المملوكــی، ولكن أُعدّت مقالاتٌ وأطروحات جامعيّة تســلّط الأضواء علی جوانب متعددة من الحياة العامة فی عصر المماليک؛ ومنها مقالة "التحامق فی الشــعر المملوکی، دراســة وتحليل؛ لجهانگير أميری وفاروق نعمتی فی مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٢" إذ يرمی هذا المقال إلی دراســة شعر التحامق ومضامينه وأســباب شــيوعه فی العصر المملوکی. ومقالة "السخريّة، مکانتها ومضامينها فی شــعر رهی معيری ومحمّد مهدی الجواهری، دراســة مقارنة؛ لجهانگير أميری ورضا کيانی فی مجلة العلوم الإنســانيّة الدوليّة، العدد ٣/١٩" ومقالة "الســخريّة السياسيّة فی شــعر دعبل الخزاعی؛ لجمال طالبی وآخرين فــی الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٥" ومقالة "أســاليب استعمال الفکاهة فی التصاوير الفکاهية لدی أحمد مطر؛ ليحيی معروف فی الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٠"

جديرٌ بالذکر أنّ التحامق ضربٌ من الفکاهة إلّا أنّه کما ســنوضّحه فی محلّه إن شاء اللّه يختلــف عنها باختلافــاتٍ جوهريةٍ. أمّا الســخريّة أو الازدراء مضمونٌ عامٌ يرد فی الأشــعار الفکاهيّة يهدف إلی التشهير والتعريض بالأشــخاص لأسباب متعدّدة تکون أســباباً فرديّة فی معظم الأحوال وهذا اللون الشخصی من الفکاهة قلّما نجده فی الشعر الفکاهــی فی العصــر المملوکــی ذلک لأنّ الفکاهــة فی ذلک العصر يميــل غالباً ما إلی نقــد الأوضاع بنبرةٍ عتابيّة تثــير صدمة أو هزّة داخل المجتمع ربّما تؤدّی إلی تحســين الأوضاع. بناءً علی ذلک قلّ توجّه شــعراء الفکاهة فی ذلک العصر إلی الســخريّة من الأشــخاص التی لا طائل تحتها سوی التحريض علی المواجهة بالمثل بل ترمی الفکاهة المملوکية إلی التّعريض برجال الحُکم الظالمين والأمراء الفاســدين وقضاة السوء وغير ذلک من ذوی مناصب رفيعة يستغلّون مناصبهم.

تحليل الموضوع

نبذة عن الحياة السياسية والاجتماعية فی العصر المملوکی

إنّ لفظة "المماليک" تســمية أطلقت علی مجموعة من العبيد اشتراهم الأيوبيون من

أسواق النخاس ووظّفوهم فى شؤون العسكر والقتال، ولكنّهم أطاحوا بالحكم الأيوبى بعد أن قويت شوكتهم وصاروا قوّة لا تُطاق. سمّيت الدولة التى أشادها المماليک بالدولة المملوكية نسبة إليهم. (العبادى، ١٩٨٦م: ٥٢؛ العرينى، ٢٠٠١م: ١٠٧) حفلت الدولة المملوكية بالمزيد من المصائب والويلات التى حوّلت حياة الشعب إلى كابوس مروّع. خاضت الدولة المملوكية معارک دامية ضدّ الصليبين والمغول. كان الغزاة المغول زحفوا إلى البلدان التى يحكمها المماليک واجتازوا الحدود إلّا أنّ المماليک الأشاوس صّدوا هجومهم العنيف بكّل قوّة وبسالة وكانت النكبة المغولية قد اجتاحت الكثير من البلدان فى تلک الآونة. (أميرى، ١٣٨٨ش: ١٧)

لم يكن الغزو المغولى الخطرَ الوحيد الّذى يهدّد دولة المماليک بل كان الصليبيون يهجمون على تلک الدولة الفتيّة بين فينة وأخرى. وذلک لأهداف اقتصادية ودينيّة هامّة، وربّما كان استرجاع بيت المقدس هو الغاية الرئيسية التى يسعى وراء تحقيقه حملة الصليب بجهد لا يعرف الكلل ولا الملل. (الركابى، ١٩٩٦م: ٧١) ولكن ظَلّ المماليک يُدافعون عن دولتهم على قدم وساق، فلم يدّخروا جهداً للذّود عن حماهم، فإنّهم سهروا على حماية دولتهم التى تأسّستْ فى ظِلّ رآية إسلامية عربية. (العبادى، ١٩٨٦م: ٦٠) إنّ الانتصارات التى حقّقها المماليک جعلت الشعراء يمدحونهم ويتغنّون بالحماس الرائع الذى أبدوه فى حروبهم ضّد الغزاة الأجانب ولكن لم تمنع هذه الانتصارات الشعراء من تصوير المصائب الناجمة عن المعارک أيضاً. فإنّ تكاليف الحروب الباهضة أرغمت المماليک على فرض ضرائب أثقلتْ كاهل الشعب لتمويل نفقات الحروب المكلفة. (العرينى، ٢٠٠١م: ١٠٩) وممّا زاد الطين بلّةً كثرة الكوارث الطبيعيّة التى كانت تحصد الأرواح يومياً. فالمجاعة، والقحط، والزلازل، والأوبئة حوّلت حياة الشعب إلى جحيم هائل. لقد انعكست الظروف المعيشية الصعبة على أخلاق المجتمع سلباً فساءت الأخلاق وطغت الذنوب والآثام والرذائل على الفضائل وكثُرت المسارات الخاطئة. (موسى باشا، ١٤٠٩م: ٨٣) فبطبيعة الحال مارس شعراء الفكاهة، الدورَ الذى تمارسه وسائل الإعلام فى العصور الراهنة. فسجّلوا كل ما رأت أعينهم وسمعت آذانهم من مشاهد مروعة وأحداث كارثيّة بأساليب الفكاهة.

بات أدب الفكاهة في ذلک العصر وكأنّه أرشـفة سُجلّت في صفحاتها صورٌ وأصداء عن الحياة السياسـية والاجتماعيّة. المشـاكل التي جثمت على صدر المجتمع المملوكي أفسـدت قرائح الشـعراء وهدّت موهبة الإبداع والخلق لديهم حيث أدّت إلى إشـاعة الفكاهـة وهي لون شـعري لا تنحصر وظيفته في الإضحـاک والتنفيس بل يُعطي أيضاً صورة واضحة صادقة عن معاناة المجتمع ومأسـاته. (ضيف، ١٩٩٨م: ١٧٤) وفيما يلي نسـتعرض نماذج من الأدب الفكاهي المتعلق بالعصر المملوكي الذي يعكس في طيّاتها أصداء واضحة للحياة في ذلک العصر.

أبرز معالم الفكاهة في العصر المملوكي

لقد أسلفنا توّاً أنّ الفكاهة لا تقتصر على العصر المملوكي دون غيره من العصور إذ أنّ العصور كلّها شهدت نماذج من هذا الفنّ بشكلٍ أو آخر. إلّا أنّه يمكن القول بأنّ الفكاهة في الأدوار السابقة أخذت طابعاً فرديّاً يحمل لوناً من السخريّة والاستخفاف بالأشخاص لغرض المنافسـة أو المخاصمة أو توفير أجواء ترفيهيّة تتناغم مع مجالس اللهو والمجون. ثمّ أنّ الفكاهـة في الحِقَب الماضية تعيش بعيدة عـن المجتمع ولا تولي اهتماماً بالقضايا السياسـيّة والاجتماعيّـة. فما إن دخلت الفكاهة العصرَ المملوكي حتّى شـهدت تطوّراً ملحوظاً شـأن سائر الأغراض الشـعريّة في ذلک الظرف الزمني. فغدت تكتسب صبغة سياسـيّة واجتماعيّة حيث تناولت القضايا التي تمسُّ واقـع الحياة المملوكيّة. مع الأخذ بنظر الاعتبار أنَّ الشـعر الفكاهي في ذلک المقطع الزمني بات يكتنفه شيءٌ من السخريّة والعتاب جعله أشـدّ لذعةً ومضاضةً. (أنس، ٢٠١٠م: ٥٨) ولابدّ للذكر أنّ ثمّة فوارق بين التحامق الذي شـاع شـيوعاً واسـعاً في الحقبة المملوكيّة والفكاهة في الوقت نفسه. إنّ التحامق ضربٌ من الفكاهة يشترک معها في طابعه الهزلي والفكاهي إلّا أنّه يختلف عنها بأنّه يسـعى جاهداً لإضحاک المخاطبين بإعطاءه صورة هزليّة كاريكاتيريّة عن الشاعر تنـمّ عن حماقته وبلادته أو تظاهره بهما على أقلّ تقدير. (إبراهيم، ١٩٥٨م: ٩١) والغاية التي ينشـدها الشاعر المتحامق قد لاتمتّ إلى الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة بصلة بل تتمركز في الأغلب على خلق تصاوير فكاهية تسـاعد على الانغماس في غمار المجون

والخلاعــة. (خربــوش، ۱۹۸۲م: ۱۲۳) خاصةً فى المجتمع الــذى عانى أبناءه من معاناة الحياة وآلامها فظلّوا فى أمسّ الحاجة إلى مضامين فكاهية مضحكة تزرع ابتسامةً على شــفاههم وتخفّف بعض همومهم. أمّا الفكاهة فإنّها تقف على مســتوى أعلى وأسمى من التحامق مادامت أنّها تُعنى بالقضايا السائدة على المجتمع فإذاكان هناک غرضٌ ترفيهى لها فهــو يقع فى الهامش وفى الدرجة الثانية لايتصدّر أولويات الشــاعر بتاتاً. (الخليلى، ۱۹۷۹م: ٦٧) خُــذ مثالاً فى هذا المضمار يوضّح لک القارئ الكريم الفارق بين الفكاهة والتحامق. لقد أورد بديع الزمان الهمذانى فى مقامته الساسانيّة أبياتاً كشاهدٍ على جنوح الشعراء فى العصر المملوكى إلى ظاهرة التحامق وهى:

هذا الزّمان مشئومٌ   كما تراه غشــومُ
الحمقُ فيــه مليحٌ   والعقلُ عيبٌ ولؤمُ
والمال طيفٌ ولكن   حول اللّئامِ يَحومُ

(الهمذانى، ١٩٦٢م: ٢٦٠)

من الملاحظ فى الأبيات الســابقة أنّ اهتمام الشــاعر المتحامــق ينصبّ فى الأغلب فيجمع المال والثروة فاســتخدم المتحامقون بضاعتهم الشــعرية كأداة تحقّق لهم مكاسب وأرباحاً ماديّة فى الوســط الّذى يتهافت أبنائه على الأشــعار الفكاهية. خلاصة القول إنّ شعر التحامق لا يبالى فى الوهلة الأولى بقضايا تهمّ أبناء المجتمع. بل يصبّ الشاعر المتحامــق جلّة اهتمامه فيما يتعلق بقضايا شــخصية فى ظروف تحــوم حولها هالة من العبثية والإباحية. من هذا المنطلق أنّ التحامق لون من الفكاهة يأخذ فى الأغلب طابعاً شخصياً أو ذاتياً بينما تكون الفكاهة التى نحن بصدد دراستها فى هذا المقال ذات صبغة سياسيّة واجتماعيّة حيث تعيش فى نطاقٍ اجتماعى واسع آخذةً على عاتقها مسئوليّات ترتبط بالفرد والمجتمع معاً. وفيما يلى نقوم استعراض الأسباب والعوامل الّتى أدّت إلى شيوع الفكاهة فى العصر المملوكى.

النزعات الاجتماعية والسياسيّة للفكاهة

للفكاهة فى العصر المملوكى دورٌ بارزٌ ومكانة متميّزة قلّما نجدها لغرض شعرى آخر

فی الفـترة ذاتها. (أمیری، ١٣٨٨ش: ١٢٣) كان الشــاعر فی ذلــک العصر یمرّ فی أغلب الأحیان بأحداث صعبة مأســاويّة لا یســتطیع احتمالها ولا یجرء فی الوقت نفسه علی المواجهة والرفض، فجعل الفكاهة أداة طیّعة للتعبیر عمّا یتجوّل فی خاطره من مشــاعر الرفض والاحتجاج دونما خوفٍ من أن يمسّــه ســوء أو مكروه. (بكری، ١٩٨٠م: ١٠٩) وفی هذا السیاق صوّب شعراءُ الفكاهة سهام نقدهم الساخر إلی الحكّام والأمراء وكلّ من تقع علی عاتقهم المسئولية عن أوضاع المجتمع الرهیبة وفیما یلی نقوم بعرض نماذج بارزة من الأشــعار الفكاهیة التی تعكس الظروف السیاســیة والاجتماعیة التی یمرّ بها المجتمع المملوكی بادئین بـ:

١.السخريّة من الحكّام

احتــلّ الازدراء بالحكّام حیّزاً كبیراً من شــعر الفكاهة فی العصــر المملوكی. انتقد الشعراءُ الســلاطینَ الجائرین والحكّام الناهبین لممتلكات الشعب بأسلوب ساخرٍ فكهٍ. فالشاعر "ابن عنین" رسم صورة كاریكاتیرية بریشته الشعرية عن سلطان معوّج وكاتبه الأعمی ووزیره المحدودب ووالٍ دمیم الخلق وقائد جیش معتدّ بنفسه أخذته العزّة بالإثم فتخیّل كیف تكون الحیاة فی ظلّ هذه الطغمة المشــوهة؟! لایطیق هذه الظروفَ القاسیة سوی من یحترف العهر والدّعارة والخداع:

قَد أَصبحَ الرزقُ مَالَهُ سَبَبٌ　　فی النّاسِ إلّا البَغاءُ وَالكذبُ
سُــلطانُنا أعَــرجُ وَكاتِبُــهُ　　ذو عَمشٍ وَالوَزیرُ مُنحَدِبُ
وَصَاحبُ الأمرِ خُلقُهُ شَرِسٌ　　وَعارضُ الجَیشِ دَاؤهُ عُجبُ

(نقلاً عن: الصفدی، ١٩٦١م: ٢/٢٨٩)

وفی النموذج التالی خلق الشــاعر المملوكــی النّابه صفیالدین الحلی أجواء فكاهیة عرَّضَ من خلالها بالولاة الذین یظلمون الرّعیة ویُسیئون معاملتها؛ تارة یتحدّث الشاعر عــن ظلم الــولاة وأخری عن قصدهم لإصلاح الرعیة. كیف یمكــن أن یكون الظالم هو المصلح یا تُری؟! فتكمن الفكاهة فی صلب هذه الازدواجیّة. إنّ الولاة فی نظر الشاعر فئة ظالمة تظّن وتدّعی أنها تُصلح الأمة ولكنّها تفسدها. فیقول الشاعر ساخراً منهم إنّما

يتمّ إصلاح الرعية بالعدل وليس بالظلم!:

رَعَى اللهُ قَوماً أصلَحُونَا بجَورِهِم — وَعَادةُ إصلاحِ الرَّعيةِ بالعَدلِ
عَرَفنا بِهِم حَزمَ الأُمورِ وَلَم نَكُن — لِنَحسَبَ حُسنَ الظَّنِ نَوعاً مِنَ الجهلِ

(الحلّى، ١٩٨٠م: ٣٧٥)

فى المقطع الثالث يجعل الشاعر صفى الدّين الحلّى لقب أحد الملوك "سيف الدين" مادة دسِمة لخلق أجواء فكاهية رقيقة يكشف فيها النقاب عن وجه الحكّام الظالمين الّذين لقّبوا أنفسهم بسيف الدين ولكنّهم لا يقطعون سوى أرزاق الرعيّة وأقواتها:

إنَّ سُلطانَنا الّذى نَرتَجيه — واسِعُ المَالِ ضَيّقُ الإنفاق
هُوَ سَيفٌ كَمَا يُقالُ وَلكن — قاطِعٌ لِلرُّسوم والأرزاقِ

(نقلاً عن: أنس، ٢٠١٠م: ١٢٨)

بلغ "صفى الدّين الحلّى" أنّ والى خراسان "ابن كبش" عُزل عن الحكم وحلَّ مكانه "ابنذئب" فلم يلبث الحلّى أن ينظم بيتاً يتمتع بفكاهة رائعة تستأنسها القلوب. يقول الحلّى فى بيته إذا لم يستطع الرعية احتمال ظلم "ابن كبش" فكيف لها أن تحتمل ظلم ابن ذئب!؟:

رَعايا مَا أطاقُوا بأس كَبشٍ — مُحالُ أن يُطيقُوا بأسَ ذئبِ

(الحلّى، ١٩٨٠م: ٦٢٥)

٢. السخريّة من عمّال الحكومة

شهد المجتمع المملوكى ظلم العمّال ونهبهم وعدوانهم، فراح المتفكّهون فى ذلك العصر ينتقدونهم ويشوّهون وجوهَهم وينهالون عليهم بطعونهم الّتى غلّفوها بغلاف من الفكاهة والهزل. (ضيف، ١٩٩١م: ٧١) ها هو "البوصيرى" الّذى شهّر بالعديد من ذوى المناصب الرّفيعة فى عصره، تفكّه فى الأبيات التالية بعمّال الحكومة الذين انحرفوا عن الصراط المستقيم فإنّهم طغمة قذرة خبيثة لو سكنت الجنّة لَحوّلتها إلى الجحيم! هذه الطائفة الشريرة لوّثت البلاد كلّها بحيث لم يسلم بلد من خبثها وقذارتها وشيطنتها. شبّه "البوصيرىُ" عمّالَ السوء بالشياطين الّتى دمّرتْ الآفاق برمّتها، و إذا تخيلنا النجوم سهاما يُضرب بها الشياطين فلا بدّ أن تملأ السماء بالنجوم مادامت أنّ الآفاق مليئة

بالشياطين التي لا يُمكن قطع دابرها:

أرى المستخدمينَ مشوا جميعاً عَلَى غَيرِ الصِّراط المستقيم
مَعَاشِر لو وَلُوا جَنَّاتِ عَدنٍ لَصارتِ مِنهُم نارَ الجَحِيم
فَما مِن بَلدَة إلّا وَمِنهُم عَليها كلُّ شيطانٍ رَجيم
فلو كانَ النُجُوم لَها رُجُوماً إن خَلَتِ السَّماءُ مِنَ النُّجُوم

(البوصيري، ٢٠٠٧م: ٣٤٥)

فرضت دولة المماليک ضرائب أثقلت كاهل الشعب وألقت بظلالها على المجتمع. كان محصّلوا الضرائب يصادرون أموال الشعب وممتلكاته دون رحمةٍ عليهم ولا إشفاق. (ضيف، ١٩٩٦م: ١٠٥) وممّن صوّر لنا حالة البؤس والشقاء الّتي عاناها الشعب هو الشاعر المملوكي، البوصيري. لقد تمكّن هذا الشاعر أن يرسم لنا صورة فكاهية خيالية تدّل على مدى معاناة الناس إزاء جُباة الضرائب. فقد كان للبوصيري أتانٌ أحبلها الشاعر، فعندما جاءه محصّلوا الضرائب ليأخذوا منه الأتان للضريبة، بدأت الأتان تخاطبهم وتحدّثهم بلغتهم داعيةً إيّاهم إلى عدم الأخذ بها إذ طالما تكون حاملاً لا يحّل لهم اصطحابها معهم:

يا أيُّها السّيدُ الّذي شهدَت ألفاظُهُ لِي بِأنَّهُ فَاضِلُ
ما كان مِثلِي يُعيِّرُه أَحَدٌ قطُّ وَلكِن سَيِّدي جَاهِلُ
وَبعد هَذا فَمَا يَحِلُّ لَكُم مِلكي فإنِّي مِن سَيِّدي حَامِلُ

(ابن تغري بردي، ١٩٨٩م: ٤/ ٣١٣)

لو تأملت في الشعر المملوكي لرأيت أنَّ صورة الحياة في ذلک العصر صورة قاتمة غطّت آفاقها الغيوم المظلمة وعصفت بأرجائها العواصف الهوج، لقد شحن الشاعر المملوكي السخريّة بآهاته وزفراته بحيث لو أصغينا إليها لَسمعنا بالأنغام الحزينة التي تعزفها قيثارة كلماتها. تلک لأنّ الشكوى يُعدّ من أهّم مقوّمات الفكاهة وتشكيلتهِ البنوية فلا غرو إذاً أن نشعر في هذا النسيج الشعري شعورين متناقضين جنباً لجنبٍ؛ الشعور بالتسلية والتنفيس، والشعور بالحزن والأسى.

خُذ الأبيات التي قالها البوصيري حول العّمال الفاسدين في عصره مثالاً: فالشاعر

يتمنّى لو كان له عليهم سلطان وسيطرة يقلع به أسنانهم واحداً تلو الآخر، لكى لاتبقى لهم سنٌّ يأكلون بها أموال الشعب ثم يندّد بسلوكهم السّيِّئ وسيرتهم الفاسدة فيشبّههم بأسلوب ساخر، بالجاموس الضخم الذى يُحلبُ. لأنّ الأموال التى أكلها العّمال ظلماً جعلهم كالجاموس السمين والضخم الذى يُحلب وتستدّر منه كمية هائلة من الحليب:

لوكُنتُ أملكُ أمَرهُم مِن غيرَتى　　　لَم أبقَ لِلمستخدِمينَ ضُرُوسا
يَرعونَ أموال الرّعيّة بالأذى　　　لو يُحلَبُونَ لأشبَهُوا الجَامُوسا

(البوصيرى، ٢٠٠٧م: ١٥٣)

وبلغ الفكاهة أشدّها حيث نسب الشاعر الحلوبة إلى العّمال الفاسدين دون الجاموس وفى هذا التعبير الساخر فكاهة لطيفة لا تخفى على ذوى الفطنة والذكاء. هى أنّ الشاعر يريد أن يقول إنّ هؤلاء العمال الفاسدين لكثرة ما أكلوا من أموال الرّعيّة ربّما قد خرجوا من صورتهم الإنسانية وأصبحوا كالجواميس لو حُلبوا أنتجوا الكثير من الحليب. فلم تخمد شرارة نيران سخط البوصيرى ضدّ العمال الفاسدين قط بل ازدادت حدّتها كلّما تزايدت القبائح الّتى صدرت من الحكومة وعواملها. ممّا يزيد غضب البوصيرى حدّةً وشرارة نفاق الحكومة وعمّالها، فإنّهم يدّعون ويتظاهرون بأنّهم حُماة الشعب ورعاتها مع أنّهم لم يألوا جهداً فى خيانتهم وخذلانهم. ثم بادر البوصيرى إلى سرد قصّة قد تكون خياليّةً أو ربّما استقاها من واقع حياته.

يحكى لنا الشاعر أنّ لصّاً سرق من أحد أصدقائه ثوبه ولم يكن للصديق سوى ذلك القميص المنهوب، فلزم البيت إذ كان يتعذّر عليه الخروج عارياً فتظلّم إلى الوالى، لكنّ الوالى بدل أن يحكم لصالح الرجل البائس راح يسىء معاملته، كأنّ الوالى رأى بين يدى مكان الرجل العارى، عدوَه اللّدود قائد الجيش الصليبى أفرنسيس الذى كان الوالى يخافه ويكرهه شديداً! ولم يقف ظلم الوالى عند هذا الحد بل أخذ يطلب من الرجل الشاكى الشاهد أو الدليل الذى يثبت له ما يدّعيه كأنّ مثول الرجل أمامه عارياً لم يكن كافياً لإثبات دعواه:

لى صَاحِبٌ سَرَقَ اللُّصُوصُ ثيابَهُ　　　ليلاً فباتَ ببيته مَحبُوسا
وَشكا لِوالى الحَرَب سارِقَ بَيتِهِ　　　فكأنّما يَشكو لَهُ أفرنسيسا

وكأنّهُ قـاضٍ يقول لِخَصمِـه: هذا غَريمُکَ أثبتِ التّفليسـا
(البوصيری، ٢٠٠٧م: ١٥٣)

٣. السخريّة من القضاة الطامعين

لقد تأصّل الفساد فی جذور المجتمع المملوکی ودبّت الفوضی فی جسمه دبیب السوس فی العظام. ومن ثَمّ استشـری الفسـاد إلی کافّة أنحاء المجتمع فَفَسـد القضاة وانتشرت الرشوة وأصبح القاضی یحکم لصالح مَن لا حقّ له مقابل دراهم معدودة. ینتقد زهیر وهو من شعراء الفکاهة فی العصر المملوکی جنوح القُضاة إلی الظلم والرشوة ویقول ساخراً إنّ القضـاة فی مصـر یأکلون مواریث الأیتام أکلاً لمّا، فـإذا أراد أحدٌ أن یحکم القاضی لصالحه ظالماً کان أو مظلوماً لیس علیه سوی أن یدفع له بعض الدّراهم:

فی مِصرَ مِنَ القُضاةِ قاضٍ وَلَهُ فی أکلِ مواریـث وَلَـه
إن رُمتَ عَدَالةً فَقُل مُجتهداً مَن عَدَّ لَـهُ دراهماً عَدَّله
(الزهیر، ١٩٨٠م: ٣٢)

وظّف الشاعر المملوکی الجزّار هلالَ الشوال مادّةً خصبةً لِخلق أجواء الدعابة تطرّق الجزّار بدوره إلی نزوع القضاة نحو الفسـاد وتلاعبهم بعقول الناس. فتحدّث بأسـلوب هـازل عن قاضٍ أغمـض عینیه علی الحقّ، فإنّه رغم شـهادة العدول علی رؤیة هلال الفطر یحکم بعدم حلول عید الفطر وبطلان الاستهلال، تبلغ الفکاهة ذروتها عندما یقول الشاعر کأنّ عید الفطر من أموال الیتامی، یرید القاضی ضبطه وسلبه لنفسه جریاً علی عادته فی نهب أموال الآخرین ووضع الید علیها. کأنّ الجشع بلغ فی نفس القاضی مبلغاً لم یعد یقتنع بأموال الرعیة فی وجه الأرض بل أصبح یرید سلب الهلال فی السماء أیضاً:

أ تـری القاضِـی أعمَـی أم تـراه یتَعامـی
سَـرِقَ العیـدَ کأنَّ العـ یـدَ أمـوالُ الیتامـی
(الهاشمی، ١٩٧٨م: ٣٣٣)

٤. السخریّة من بخل الأغنیاء

کان المجتمع المملوکی یعانی من البخل کظاهرة اجتماعیة منتشرة. ممّا زاد من أهمیّة

البخل كسلوكٍ اجتماعی ردیّ أنه كان ناجماً عن تفكّك القيم وانهيار الأخلاق، ويدلّ على غياب حالة المواساة والضمان الاجتماعی بين أبناء المجتمع. فتحوّل البخل فی ذلک العصر من ظاهرة فردية إلى ظاهرة اجتماعية تركت بصماتها وتبعاتها السيّئة على حياة الفرد والمجتمع. (الركابی، ١٩٨١م: ٥٣) لم يغب هذه الظاهرة عن بال الشاعر المملوكی اليقظ، فإنّه أخذ معه عدسته الشعرية إلى داخل المجتمع مصوّراً نماذج البخل المتعدّدة فی البيئة المملوكية شأن وسائل الإعلام فی عصرنا الراهن. فها هو صفيالدين الحلّی يضعنا أمام صورة البخل المتفشّية فی عصره مستخدماً الأدب الساخر ببراعة فائقة، فهو يرسم صورة كاريكاتيرية شوهاء من إنسان جشع بخيل يتطفّل على رعاة ويتناول من طعامهم رغم ادّخار نقوده قرشاً قرشاً. يأكل هو مع غلمانه ممّا تبقّی لهم من طعام البارحة دون أن ينفق شيئاً من ماله. ثم أخذ الشاعر فی وصف بخله بأسلوب يُعلی الضحک على شفاه السامعين. فيقول لو وجد ذاک البخيل قطعة من اللحم فی قِدره لقَرأ عليها آية الكرسی لتُبعد عنها كلّ سوء أو مكروه. من المستحيل أن يتمتّع أحد من رغيفه بحواسّه الخمس. فلو قدّر لأحدٍ أن يتمتّع من خبزه بسمعه وبصره وشمّه فإنّه لمن المستحيل أن يتمتّع منه بلمسه أو ذوقه. عندما يريد أن يأكل الطعام يُغلق أبواب بيته كلّها كيلا يفاجئه ضيفٌ. فإذا جاءه ضيف على حين غفلة منه يحاول البخيل زجره وقهره بالتّجهم والوجوم، فإذا فشلت محاولته وأصرّ الضيف على البقاء، يقدّم له من أسباب القرى، الدّبس والخبز فقط. فإن أخذ الضيف أكثر من لقمة طرده البخيل من بيته بركلةٍ قويّةٍ:

مملوكُک اليوم أبوحُبّة	مُجتَهِدٌ فی خِسّة النّفسِ
يُزاحِمُ الجُمَّالَ فی قُوتِه	وَيخزَنُ الفَلسَ عَلَى الفَلسِ
يَأكُلُ وَالغلمانَ فی يَومه	فُضلة مَا قَد كانَ بالأمسِ
إذا رأى فی قِدرِه لَحمَةً	تَلا عَلَيها آية الكُرسی
وإن رأى فی بيته فَأرةً	بَادَرَها بالسَّيفِ وَالتُّرسِ
يجِلُّ أن تُدرکَ رَغفاته	حواسُ مَن يأتيه بالخَمسِ
بالسَّمع وَالأبصارِ وَالشَّمِّ قَد	تُدرکُ دونَ الذَّوقِ وَاللَّمسِ

يقفُـلُ عِنـدَ الأكلِ أبوابَهُ   خوفاً عَلى الزّادِ من الكَبس
فَإن أتَـى ضَيفٌ على غِرَّةٍ   قَابَلَـه بالتَعـسِ والنَّكسِ
يَلقى بِالتَّرغيبِ في الاحتماء   وبَعـدُ بالخُبـزِ والدِّبـسِ
فـإن تَعَـدَّ أكلُـه لُقمَـةً   رأيتَ في أضلاعِه رَفسـى

(الحلّي، ١٩٨٠م: ٣٦١)

والشـاعر المملوكي الجزّار يستخدم بدوره البخل أداةً لتوفير أجواء المداعبة والهزل فإنه يتحدّث عن رجل بخيل لايتحمل أن يرى أحداً يكسر رغيفه ويأكل منه فأنت ترى دائماً رغيفه كاملاً غير منقوص منه فإنّ حبّه للخبز بلغ حداً لو شاء أن يصلّي (وهو أمرٌ قلّما يحدث) لقال بدل "الله اكبر" "الخبز أكبر":

لا يستطيعُ أن يرى رَغيـ   فاً عَندهُ في البيت يُكسَر
فلـو أنَّهُ صَلَّـى وحا   شاهُ لَقالَ الخُـبزُ أكبَر

(نقلاً عن ضيف، ١٩٩١م: ٣٧٧)

يصّور الجزّار في مقطع آخر من شعره الفكاهي بخل أحد الأمراء الّذي لُقِّبَ بيعقوب، لأنّه كلّما اسـتعطاه ذو حاجة دعاه إلى الصبر الجميل ووعده بأجلٍ غير مسـمى، ولا يخفى أنَّ يعقوب الذي شـبه به البخيل هـو النبيّ يعقوب الذي صار مثلاً في الصبر على المكاره والمصائب، والفكاهة تكمن في أنّ الجزار يريد أن يلمح بسـخرية طريفة إلى أنّ يعقـوب البخيل كان صبوراً مثلما كان يعقوب النـبيّ؛ إلّا أنّ النبيّ (ع) كان يصبر على المحن والبلايا، ويعقوب البخيل كان يصبر على عدم الجود والسـخاء، فكلا هما يتّسـم بصفة الصّبر ولكن بينهما بَونٌ شاسع:

يا أيُّها المَولـى الذي لِنَدَى   كَفَيهِ كُلُّ الجُودِ منسُـوبُ
لاغَرَو أن أصحبتَ تأمُر بالـ   صّبرِ الجَميلِ، فأنتَ يَعقوبُ

(نقلاً عن، ابن سعيد، ١٩٥٢م: ١/ ٣١٩)

٥. التفكّه بالفقر

شـاع الفقر في العصر المملوكي شيوعاً واسـعاً، حيث ترك بصماته على حياة الفرد والمجتمع. كانت الفكاهة في ذلك العصر تعمل على تصوير مشـاهد الفقر والبؤس كآليّةٍ

فنيّةٍ ذات مفعول قوىّ وإيقاعٍ مؤثّر. فكما أشرنا سابقاً أخذت الفكاهة على عاتقها مهّمة التعبير عن معاناة الفقراء وظروف حياتهم المأساويّة. وكانت السخريّة خير أداةٍ لتجسيد الفقر المميت الذى تعيشه الطبقات المنكوبة والمسحوقة، والسبب فى ذلك يعود إلى الطاقة الفنية الواسعة التى تتميّز بها الفكاهة؛ فإنّها منظومةٌ فنيّةٌ مكوّنة من الهجاء والعتاب والهزل، تمتلك رصيداً معنويّاً هائلاً يستغلّه شاعر الفكاهة للتعبير عمّا يجيش فى صدره.

فالشاعر المملوكى أبوالحسين الجزّار صوّر لنا الفقر الذى جثم على صدره معرّضاً بمعلقة[1] شهيرة لامرئ القيس مطلعها: "قفانبک"، فإنّه يقف ويستوقف ويبکى ويستبکى، ولکن لا لمنازل فى "الدخول" و"الحومل" بل حُزناً على قميصه البالى الذى فقده. ثمّ أنّ حاجة الشاعر إلى السکن فى حظيرة دافئة أشغلته عن حُبّ الأطلال والرسوم. يفضّل الجزّار حيازة جُبّةٍ متهرّئة على امتلاک المال. فإنّه تخلّى عن کلّ ما ينتمى إلى المجد واکتفى منه بقميصٍ بالٍ يقيه البردَ القارس والحرَّ القاسى:

قِفا نَبکِ مِن ذِکرى قميصٍ وسروالِ   وَدُرّاعةٍ قَد عَفَا رَسمُها البالى
وَما أنا مَن يَبکى لأسماءَ إن نَأت   وَلکنَّنى أبکى عَلَى فَقدِ أسمالى
وَلِى مِن هَوى سَکَنِى القَياسِر عَن هَوى   بِتُوضِحَ فَالمقراةُ أعظَمُ أشغالِى
ولکنَّنى أسعَى لِمَجدِ جُوخَةٍ   وقَد يُدرِکُ المجدَ المؤثَّلَ أمثالِى

(نقلاً عن: الصفدى، ١٩٦١م: ٢/ ٥٠٠)

لأبى الحسين الجزّار أبيات تصف للمخاطب فقر الشاعر وفاقته. يتحدّث الشاعر عن لباس رثٍّ ارتداه الشاعر دهراً طويلاً حتى بلى واندثرت معالمه کلّها، فإذا وسخ القميص أخذ الشاعر يدوسه ويرکله ويعصره ويدقّه فيتحمّل الثوب عبر عمليّة الغَسل عناءً شديداً دونما ذنب ارتکبه کأنّه مُجرم أُخضع للتعذيب کى يعترف بذنبه، لکنّه ظلّ صامداً ولم يکترث بما لقيه من العذاب الأليم. يتذکّر الشاعر أياماً کان قميصُه جديداً قشيباً لارقعة به فکان يرتديه ويمشى به مختالاً فخوراً لکنّه الآن أصبح وصمة عارٍ بجبينه ورمزاً لخشونة عيشه وفظاظة الحياة:

١. وهى المعلقة الّتى جاء فى مطلعها: قفا نبک من ذکرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل.

لى نصفية مـــنَ العُمـــرِ   سنيناً غَسَـلتُها ألفَ غَسـلَة
ظَلَمَتها الأيامُ حُكماً فأضحت   فى العذابِ الأليم مِن غيرِ ذلَّةً
كُلَ يَومٍ يحُوطُها العَصـرُ وَالدَّقُ   مـراراً ومـا تُقَـرُّ بعَمَلِـه
أين يمشى بها القديم وذاك التى   هـو فيها خَطرتى والشّـملـه
حيثُ لا فى أجنابِها رُقعةٌ قَـطٌّ   ولا فِـى أكمامِها قـطُّ وَصلَه

(نقلاً عن: ضيف، ١٩٩١م: ٧٨)

من أبرز الشعراء الذين وصفوا فقرهم بأسلوب ساخر "ابن دانيال"، فإنّه وصف داراً له صغيراً يضيق بصاحبه قائماً، وقاعداً، ونائماً على جنبه. يتواجد فى هذه الدار بعوضاً يطـير بجناحيه فإذا تمكّن من العـروق يمتصّ الدماءَ بوخزة أليمة مثلمـا يفعله الفَصّاد. تتسـابق الجرذان السريعة فى داره كالخيول الجرداء، كما تصتفّ فيه الخنافس كالزنوج فى طابور طويل. زد على ذلك كلّه أنّ ثياب الشاعر المرقّعه تبدو وكأنّها أرياش الهدهد الملوّنة:

أصبحتُ أفقرَ مَن يَروحُ ويَغتدِى   مـا فى يدى مِن فَاقتى إلّا يدى
فِى مَنزلٍ لم يَحوِ غَيرى قاعِـداً   فإذا رَقدتُ رقـدتُ غيرَ ممدَّدِ
وتَرى البعوضَ يطيرُ وهوبريشـة   فـإذا تَمكّن فوقَ عِـرقٍ يَفصدِ
والفأرُ يَركُضُ كالخُيولِ تسابَقَت   مِن كلِّ جَـرداءِ الأديمِ وأجردِ
وترى الخنافسَ كالزنوج تصفَّفت   مِن كلِّ سَـوداءِ الأديمِ وأسود
هذا ولى ثـوبٌ تَراهُ مُرقَّعـا   من كُلِّ لَونٍ مِثلِ ريشِ الهُدهُدِ

(نقلاً عن الصفدى، ١٩٦١م: ٢/ ٥٦٠)

٦. التندير بالمضامين التغزليّة

لقد ذهبت الفكاهة فى العصر المملوكى كلّ مذهبٍ وتفّنن الشعراء فى أنواع الفكاهة، فإنّهم نحوا بالغزل منحىً فكاهياً بشكل غير مسبوق. إذ راحوا يتغزّلونبالعّجال والطاهى والجزّار والمؤذن ومن شابه ذلك من الذين لم يتغزّل بهم الشعراء فى العصور الماضيةعادةً وممّا لاريب فيه أنّ الدافع الوحيد الذى دفع بالشـاعر المملوكى إلى هذا اللون الغريب من الفكاهة هو الهزء والسـخريّة وغرس الابتسـامة على شفاه المستمعين. لكن هذا لا

يمنعنا من القول بأنّ البيئة التى راجت فيها هذه الظاهرة الأدبية بيئة تتخبّط فى الميوعة والاستهجان؛ إليک الآن بعض نماذج من الفكاهة بالغزل.

خُذ الشاب الظريف مثلاً حيث إنه يتغزّل بطباخ مليح فاتر العين:

رُبَّ طَبَّاخٍ مَليحٍ　　فاتِرِ الطَّرفِ غَريرِ
مالِكِيّ أصبَحَ لكنْ　　شغلوهُ بالقُدُور

(الشاب الظريف، ١٩٩٥م: ١٧٥)

يتغزّل الشاعر نفسه فى القطعة التالية بالمؤذّن الذى خطف قلبه واستلب فؤاده واستنفد صبره، وممّا زاد من وتيرة الدعابة فى شعره أنّه كلّما طلب من المؤذّن الوصال رفض المؤذن مكبّراً:

ومؤذِّنٍ فى حُبِّه　　أنا مُغرَمٌ لا أصبرُ
كلّما طَلَبتُ وِصالَهُ　　أضحَى عَلَيَّ يُكَبِّرُ

(المصدر نفسه: ١٥٧)

لا يخفى أنّ هذه النماذج وما شابهها ناتجة من نتاج البيئه التى اضطربت فيها المعايير الأخلاقية والقيم المثلى، وأنّ الأحداث والظروف الصعبة التى عاناها المجتمع المملوكى قادته نحو الانزلاق فى حالة الفوضى والتردّى ومن ثَمَّ انعكست على كافّة جوانب الحياة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والأدبية، ممّا أدّى إلى شيوع الإباحيّة والميوعة فى الأدب المملوكى شيوعاً واسعاً، والنماذج الشعرية التى ذكرناها توّاً خير دليل على توغّل المجون والخلاعة فى نسيج الشعر المملوكى والتمكنّ من جذوره.

النتيجة

توصّلنا من خلال هذا البحث إلى النتائج التالية:

اتسعت الفكاهة فى العصر المملوكى اتّساعاً كبيراً حتى أصبحتْ معلمةً بارزةً من معالم العصر.

امتزج الشعر الفكاهى فى ذلک العصر بالعتاب والشكوى، فاكتسب طابعاً دلالياً جديداً استغلّه الشعراء لبلورة حياة الناس الحافلة بالمصائب والرّزايا.

غادر الشعر في العصر المملوكي بما فيه الفكاهة القصور الملكية الفخمة ودخل في حياة الشعب آخذاً الطابع الشعبي.

احتكّتْ الفكاهة بالظروف السياسية والاجتماعيّة تنعكس فيها حيث صار الشعر الفكاهي في ذلك العصر مرآةً صافيّةً تعكس ما يمرّ به المجتمع من أحداث مؤلمّة وكوارث مفجعة.

مارست الفكاهة في العصر المملوكي الدورَ الذي تمارسه وسائل الإعلام في العصور الراهنة، فكان الشعراء يركّزون على ما يمسّ الحياة العامّة من الفقر المدقع والظروف المعيشيّة القاسية شأن الصحافة في عصرنا الحاضر.

كان المجتمع المملوكي يعجّ بالمصائب والكوارث والأوبئة والمجاعة التي تعصفُ بحياة الشعب وتحصدُ أرواح الناس يوميّاً حتّى تحوّلت الحياة إلى كابوسٍ مروّع.

كان شعر الفكاهة فضلاً عن دوره الهزلي يصوّب النقد اللاّذع إلى الحكام الفاسدين والولاة المنحرفين وقُضاة السّوء.

كان للفكاهة بالإضافة إلى دورها الترفيهي دورٌ في التربية والإصلاح، حيث يرمي شعراء الفكاهة من وراء خلق أجواء ترفيهيّة، إلى الحثّ على إصلاح العيوب وتهذيب أخلاق العامّة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا. (١٩٥٨م). سيكولوجية الفكاهة والضحک. القاهرة: دار المصر للطباعة.

ابن تغري بردي، يوسف. (١٩٨٩م). النجوم الزاهرة في ملوک مصر والقاهرة. دمشق: دار إحياء التراث العربي.

ابن نباتة. (١٩٨٠م). ديوان. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن منظور، أبوالفضل. (١٩٧٥م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أميري، جهانگير. (١٣٨٨ش). تاريخ الأدب العربي في العصر المملوكي والعثماني. طهران: مطبعة سمت.

أميري، جهانگير. نعمتي، فاروق. (١٣٩١ش). «التحامق في الشعر المملوكي». الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٢٢. صص ٢٤-٤٤.

أميري، جهانگير. كياني، رضا. (٢٠١٢م). «السّخرية مكانتها ومضامينها في شعر رهي معيري ومحمد مهدي الجواهري؛ دراسة مقارنة». مجلة العلوم الانسانيّة الدولية للجمهورية الإسلامية الإيرانية. العدد

١٩. صص ٧٥ -٩٦.
أنس، وئام محمد سيد أحمد. (٢٠١٠م). الفكاهة والسّخرية فى الشعر المصرى. بيروت: مؤسسة الانتشار العربى.
البستانى، فؤاد أفرام. (١٩٥١م). المجانى الحديثة. منشورات الأدب الشرقية. بيروت: لبنان.
بكرى، شيخ أمين. (١٩٨٠م). مطالعاتٌ فى الشعر المملوكى والعثمانى. بيروت: دار الآفاق الجديدة.
الحلى، صفى‌الدين. (١٩٨٠م). ديوان. بيروت: دار الجيل.
خربوش، حسين. (١٩٨٢م). «أدب الفكاهة الأندلسى؛ دراسة تطبيقية». منشورات جامعة اليرموك. صص ٣٤ – ٥٥.
الخليلى، على. (١٩٧٩م). النكتة العربية. عكا: منشورات دار الأسوار.
الركابى، جودت. (١٩٩٦م). الأدب العربى من الانحدار إلى الازدهار. بيروت: دار الفكر المعاصر.
سليم، محمود رزق. (١٣٨١ق). عصر سلاطين المماليک. الجمهورية العربية المتحدة: مكتبة الآداب.
شوكينگ، لوين. (١٣٧٣ش). جامعه‌شناسى ذوق ادبى. ترجمه: فريدون بدره‌اى. طهران: توس.
ضيف، شوقى. (١٩٩٦م). تاريخ الأدب العربى (عصر الدول والإمارات– الشام). مصر: دار المعارف.
ـــــــ (١٩٩٦م). تاريخ الأدب العربى (عصر الدول والإمارات– مصر). مصر: دار المعارف.
ـــــــ (١٩٩١م). الفكاهة فى مصر. القاهرة: دار الهلال.
صفدى، خليل بن أبيک. (١٩٦١م). الوافى بالوفيات. تحقيق: هلموت ريتر. بيروت.
طالبى، جمال وآخرون. (١٣٩١ش). السخرية السياسية فى شعر دعبل الخزاعى. الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٢٥. صص ١٩ – ٣٩.
العبادى، أحمد مختار. (١٩٨٦م). قيام دولة المماليک الأولى فى مصر والشام. بيروت: دار النهضة العربية.
العرينى، سيد الباز. (١٩٩١م). المماليک. بيروت: دار النهضة العربية.
معروف، يحيى. (١٣٨٧ش). «أساليب استعمال الفكاهة فى التصاوير الفكاهية لدى أحمد مطر». الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ١٠. صص ٥٥– ٧٧.
موسى باشا، عمر. (١٤٠٩ق). الأدب فى بلاد الشام. بيروت: دار الفكر المعاصر.
الهاشمى، إسكندر. (١٩٧٨م). المنتخب من الأدب العربى. بيروت: دار صادر.
ـــــــ (١٤١١ق). تاريخ الأدب العربى (العصر المملوكى). دمشق: دار الفكر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٧٦ ـ ٥١

دراســـة مقارنة نقديـــة لقصة من "غادة الســـمان" وأخرى لـ"بيجن نجدی" من منظور المدرسة الأمريكية

عبدالله آلبوغبيش*

الملخص

إذا كان النص الأدبی فی رؤية المدرســـة الكلاســـيكية للأدب المقارن يخضع للبحث بغية الكشـــف عن تأثيراته المتبادلة مع النصوص الأدبية الأخرى، ففی المدرســـة الأمريكية يتحول النص إلى مادة يفحصها الباحث لاستكشـــاف ما فيهـــا من جماليات، فاتحا بعد ذلک باب المقارنة بينها وبين مادة أدبية أخرى، لتتموضع فی مكانتها التی تستحقها حسب الرؤية العلمية. ينطلق هذا البحث من المنظور الأمريكی المقارن، عاقدا المقارنة بين عملين أدبيين هما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانی بيجن نجدی و"فزاع طيور آخر" للقاصة الســـورية غادة الســـمان، ليبرز بذلک أهمية الدور الذی يستطيع الأدب المقارن أن يلعبه فی فهم النصوص الأدبية. وفی ســـياق الاستنتاجات، فقد توصل البحث إلى أن المدرسة الأمريكيـــة قادرة فعليا على تحقيق غايتها المتجســـدة فی المزج بين حقلين معرفيين دون انصهار أحدهما بالآخر. كما يتبين أن هذه المدرسة قادرة على أن تمثل دورا فی الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال الأدبية وذلک عبر توظيف آليات النقد الأدبی الجديد. أضف إلى ذلک أن القاصين تمكنا من التواصل مع القارئ عبر تبنی استراتيجيات محددة تنسجم مع ما يحمله النص من معانٍ ومفاهيمَ، بيد أن القاص بيجن نجدی يتقدم على القاصة غادة السمان فی إبداع الصور الفنية لخلق لوحته الفنية المكتوبة. فيما يكشف البحث فی جانب آخر من مخرجاته عن أن اســـتخراج جماليات المبدعات الفنية لن يكون المحطة الأخيرة فی رحلتـــه المقارنة، بل لابد له أن يضـــع تلک الجماليات أمام القارئ كی يزيد من فهمه للنص الأدبی ويعزز رؤيته لاختيار الأفضل ليطالب المبدع الفنی بإبداع أعمال أدبية ذات جماليات أغزر، بغية تفعيل عملية الأخذ والعطاء بين القارئ والكاتب.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، المدرسة الأمريكية المقارنة، بيجن نجدی، غادة السمان، الجمالية، النص الأدبی.

* أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران. ghobeishi@atu.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفری

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/١١ش

المقدمة

تتنوع التعريفات التى أقامها الباحثون بشـأن محـددات الأدب المقارن، قد تتفق فى معظمهـا على أن جوهرة العلم الوليد تتمثل فى المقارنة بين عملين أدبيين أو أكثر أو بين عمل أدبي وآخر غير أدبي. ما يترتب على ذلک هو إما الكشف عن التفاعلات الأدبية بين مختلف الشعوب وإما إزاحة الستار عن أدبية(Literariness) النص الأدبى وجماليته الكامنة فى بنيته الداخلية.

عبـده عبود، عنـد تناوله مفهـوم الأدب المقارن، يقول: «الأدب المقارن فى أبسـط مفاهيمه وتعريفاته، هو ذلک النوع من الدراسات الأدبية الذى يتمثل جوهره فى إجراء مقارنات بين آداب قوميـة مختلفة، أى بين أدبين كتبت بلغات مختلفة.» (عبود، ۱۹۹۹م: ۲۳) مـا تفـرزه هذه المقارنة هو ظهور ثلاث مدارس، تعاطت كل منها حسـب منهجها وطريقتها مع مفهوم الأدب المقارن.

كانـت إحدى تلک المدارس المدرسـة الأمريكية التى جاءت حاملة معها أسـئلة عـدة عن مدى أهميـة عقد المقارنات بين النصوص الأدبية واسـتخراج وجوه التماثل والافـتراق بينهـا، دون الإمعان فى جوانبها الجمالية. كما طرحت المدرسـة الأمريكية أسـئلة أخرى كان لابد للمدرسة الفرنسـية الإجابة عنها: هل ينبغى الوقوف بعيدا عن التشكلية الداخلية للنص، مسـتغلين واجهته لإظهار مدى توغل الأدب الوطنى داخل حدود الأدب المتلقى؟ وإلى أى مدى تسـعفنا مثل هذه الرؤية فى عملية الكشـف عن الجماليات الكامنة فى البنى الداخلية للنصوص المقارنة؟

واسـتعانت المدرسـة الأمريكية فى موقفها هذا بالنظريـة الأدبية الحديثة فى مختلف اتجاهاتها (من بنيوية ومابعد بنيوية وسـيميائية وغيرها من الاتجاهات النقدية) لتحاكم المدرسـة الفرنسية التى لطالما وظفت الأدب لخدمة غاياتها "السياسية الاستعمارية" أو الآيديولوجية حتى.

لقد شهد الأدب المقارن وفى منتصف القرن العشرين نقلة نوعية وحركة نحو فتح آفاق واسعة فى نطاق عمله. ففى ۱۹۵۸ وخلال المؤتمر الثانى للجمعية الدولية للأدب المقارن، ألغى رينيه ويليک الحدود التى رسمتها المدرسة الفرنسية الكلاسيكية بشأن ضرورة تعدد

اللغـات، حيث رفض ضرورة الاختلاف فى لغات الأعمال المدروسة، جاعلا الطريق سالكة أمام مقارنة عملين أدبيين من لغة واحدة أيضا. (ولک، ١٣٨٩ش: ٩٤)

من بعده، جاء هنرى ريماک ليعطى الأبحاث المقارنة زخما جديدا من خلال إزالة الحدود الفاصلة بين الأدب ومختلف العلوم والفنون كالسينما والعمارة والموسيقى وغيرها من الفنون، موسعا بذلک نطاق المقارنة بين الأدب وسائر الفنون. اشتهرت هذه المدرسة بالمدرسة الأمريكية التى نفضل تسميتها بالمدرسة النقدية، إذ إنها تبتنى على أسس النقد الأدبى الجديد.

يذهب أصحاب المدرسة الأمريكية إلى أن الغاية الرئيسية من وراء الأدب المقارن ليست مجرد عقد المقارنة أو الكشف عن التفاعلات الأدبية وبالتالى صياغة تأريخ الأدب الوطنى خارج الحدود، وإنما الكشف عن مدى أدبية الأعمال الأدبية وجماليتها، رابطين بذلک الأدب المقارن بالنقد الأدبى. (نفسه: ٩٦)

وفى حقيقة الأمر، فإن المدرسة الأمريكية ومن خلال إلغاء قيود تبادل التأثيرات فى تحديد طبيعة الأدب المقارن وماهيته، حولت العلاقة بين عملين أدبيين أو عدة أعمال أو فنون من العلاقة الرأسية والاستعلائية–كما تراها المدرسة الفرنسية –إلى علاقة متوازية أفقية، حيث يتوازى فيها عملان أدبيان أو عدة أعمال أدبية وفنية، لتجرى المقارنة فى القدرات الأدبية والفنية والتشكيلة الداخلية بينهما ومن ثم تحديد مدى أدبية تلک الأعمال ليس بميزان التأثير أو التلقى وإنما عبر الكشف عن إمكانياتها الأدبية الكامنة بداخلها. تتأسس الدراسة التى بين أيديكم على أساس المدرسة النقدية الأمريكية.

ومن هذا المنطلق، فإن هذا البحث يعكف على فک شفرات العملين الأدبيين، بناء على المنهج البنيوى فى النقد الأدبى، على أن يعقد المقارنة فى المرحلة التالية بينهما، كى يسهم فى تزويد القارئ برؤية علمية فى اختيار العمل الأدبى.

البحوث السابقة

بعد أن بدأ البحث المقارن مشواره فى دراسة النصوص الأدبية فى إيران، أصبحت المؤسسات الأكاديمية والبحثية تفتح الساحة أمام الأدب المقارن كى يعبر عن نفسه

ويأخذ نصيبه من الدراسات والبحوث ولذلك فقد توالت الدراسات في هذا المضمار، انطلاقا من المدارس الثلاث (الفرنسية والسلافية والأمريكية) قبل أن ترتكز على منهج المدرسة النقدية الأمريكية، متخذة منها مرتكزا في العمل المقارن.

ويعتمد المنهج المقارن الأمريكي على ركيزتين إحداهما الكشف عن الجوهرة الأدبية للعمل الفني وثانيتهما فتح الباب أمام المقارنة بين العمل الأدبي من جهة والفنون الأخرى كالسينما والمسرح والعمارة والموسيقى من جهة أخرى. وفي هذا المجال بالذات، تدخل دراسة علي رضا أنوشيرواني تحت عنوان "دراسة مقارنة للشعر والرسم في أعمال سهراب"، حيث يؤسس دراسته وبالتعاون مع لاله آتشي على أحد أركان المدرسة الأمريكية النقدية أي عقد المقارنة بين الأدب وسائر الفنون وبالتحديد الرسم ومن خلال ذلك، يعقد مقارنة بين أشعار سهراب سبهري الشاعر الإيراني المعاصر وفنه في الرسم، وقد سعى الكاتبان جاهدين لتبيان كيفية إبداء مفهوم واحد بآليتين مختلفتين هما اللغة والصور. (أنوشيرواني وآتشي، ١٣٩٠ش: ١-٢٤)

علاوة على ذلك، فقد أصدر أنوشيرواني وبالتعاون مع لاله آتشي أيضا دراسة أخرى في مجال الأدب والرسم تحت عنوان "الأدب والرسم: الرسوم الرومنطيقية لـ بليك بالنظر إلى ملحمة ملتون"، حيث تناول فيها من منظور المدرسة الأمريكية، تلك الرسوم والملحمة، مبينا كيفية العلاقة بين الأدب وسائر الفنون في الأدب المقارن. (انوشيرواني وآتشي، ١٣٩٠ش: ١٠٠-١٢٠)

سوى تلك الدراستين، فقد أجرى علي رضا أنوشيرواني دراسة أخرى بالتعاون مع فهيمة ناصري، باللغة الإنجليزية تحمل عنوان "دراسة مقارنة للحب الإلهي عند المولوي البلخي وجورج هربرت الشاعر والقسيس البريطاني". (أنوشيرواني وناصري، ٢٠٠٥م: ٣-٢٩)

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الأعمال الأدبية من منطلق الكشف عن الأبعاد الجمالية والجوانب الفنية لتلك الأعمال دون النظر إلى مدى تبادل التأثير بينهما، فقلما نجد بحوثا معمقة في هذا المضمار في الأدب الفارسي، لاسيما بالنسبة للقاصة السورية غادة السمان والقاص الإيراني بيجن نجدي. على سبيل المثال، هناك دراسة تحمل عنوان

"فى الأزقة الترابية للبراءة: دراسة نقدية مقارنة بين الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد والشاعرة العربية غادة السمان"، لكنما الدراسة تتركز على وجوه التماثل والافتراق بين الشاعرتين فى مجال المفاهيم والمضامين كالإنسان والمجتمع والحب والمرأة والعمل والذنب والموت والوطن والوحدة وما شابه ذلك من مفاهيم، دون الإمعان فى الأبعاد الجمالية لأشعار الشاعرتين.(مدنى، ١٣٨٥ش)

كما نلاحظ فإن الدراسات التى تناولت الأعمال الأدبية من منطلق المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن، تنحصر عند عقد المقارنة إما بين الأدبين الفارسى والإنجليزى وإما بين الأدب وسائر الفنون، غير أننا لم نجد دراسات اقتربت من المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية من المنظور الأمريكى، لاسيما الأعمال الروائية الفارسية والعربية المعاصرة. انطلاقا من ذلك، فكان لابد من إجراء دراسة تعقد المقارنة بين الأعمال الأدبية الفارسية والعربية المعاصرة من منظور أمريكى.

أهمية البحث وضرورته

كما أسلفنا فإن البحوث التى تناولت الأعمال الأدبية من منظور المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، فى معظمها إما تعتمد المقارنة بين العمل الأدبى وسائر الأعمال الفنية كالرسم مثلا، أو تتبنى مجرد المقارنة بين الأعمال الأدبية دون التطرق إلى استخراج الجوانب الجمالية ومن هنا، كان لابد من إجراء مقارنة عمادها فى الدرجة الأولى استكشاف الأبعاد الجمالية، قبل عقد المقارنة. بناء على ذلك، فإن إجراء مقارنة تطبيقية بين عملين أدبيين كان ضرورويا لتعزيز البحوث فى هذا الحقل المعرفى. تحقيقا لذلك، فقد اخترنا عملين أدبيين أحدهما "المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانى بيجن نجدى والآخر "فزاع طيور آخر" للقاصة السورية غادة السمان.

أسئلة البحث

ينطلق البحث وكسائر البحوث من عدة أسئلة ومحاور، لعل أبرزها هو التساؤل الذى طرحه رينيه ويليك فى كلمته أمام مؤتمر الأدب المقارن فى منتصف القرن الماضى، عما إذا كان بالإمكان الربط بين حقلين معرفيين يبدوان مستقلين وهما الأدب المقارن والنقد

الأدبی؟ کما أن السـؤال الآخر الذی تطرحه الدراسة هو مدی قدرة الأدب المقارن فی الکشـف عن الجوهرة الأدبیة للأعمال الأدبیة وهل نسـتطیع وعبر آلیات نقد الأعمال الأدبیة ومن ثم مقارنتها حسـب المنظور الأمریکی، إستکشـاف مواطن القوة والضعف فی الأدب القومـی؟ وبعـد ذلک، هل تمکـن العملان الأدبیـان أن یتواصلا مع المتلقی/ القارئ علـی النحو المطلوب وأن یوحیا رؤیتیهما من خـلال الأدوات والآلیات التی قد اسـتخدماها؟ فی أی من النصین کانت القدرة الفنیة والأدبیة أقوی؟ وأخیرا هل إن استخراج الأبعاد الجمالیة فی الأعمال الأدبیة هو المحطة الأخیرة فی المدرسة الأمریکیة للأدب المقارن، أم أن ثمة خطوة أخری لابد أن تتعدی حدود استخراج تلک الجمالیات والجوانب الأدبیة؟

منهجیة البحث

یدخـل بحثنا فی إطار الدراسـات التطبیقیـة التی تعمل علی تطبیـق إحدی رکائز المدرسـة الأمریکیة للأدب المقارن أی المقارنة بین عملین أدبیین من خلال إسـتخراج جوانبهما الفنیة، دون النظر إلی مدی تبادل التأثیر بینهما. ولأن المدرسـة الأمریکیة أو بالأحری النقدیة تبنی علی أسـاس النقد الأدبی وبالتحدیـد النظریة الأدبیة الجدیدة، فلابـد من اختیار أحد أفرع النظریة الأدبیة للسـیر فی سـیاقها خـلال إجراء المقارنة ولذلک فقد اخترنا البنیویة کأسـاس لعقد المقارنـة، ما یدفعنا بالتالی نحو الوقوف عند المبادئ النظریة للرؤیة البنیویة فی النقد الأدبی.

الرؤیة البنیویة

لقد تعامل الأب الروحی للنظریة الأدبیة القدیمة أرسـطوطالیس مع الظاهرة الأدبیة علی أساس أنها محاکاة للواقع (أرسطوطالیس، لاتا: ٥٥)، حیث کان الأدب عنده مرآة تتجلی فیها الحیاة بکل جوانبها الإیجابیة والسـلبیة وبالتالی کان علی القارئ / المتلقی أن یطابق بین العالمین الأدبی والآخر الواقعی.

فی مطلع القرن العشـرین للمیلاد، ظهرت نظریة أدبیة جدیدة، استطاعت أن تزعزع النظریة الأرسـطیة، دون أن تنکر معروفها. بناء علی النظریة الجدیدة، فإن الأدب لیس

محـاكاة للواقع وإنما عـزوف عنه وهو يعنى إيجاد عالم جديد لم يكن قائما من قبل. وفقا للمنظـور الجديد، فإن «الأدب ليس طريقا لمعرفة الواقـع وإنما نمط من مجموعة أحلام تتعدى حدود الواقع، حيث مرت بكافة مراحل التاريخ. وبيانها هو الآمال الأساسـية للإنسـان التى أدت إلـى الحضارة، غير أنهـا لم تتحقق تماما هناك أيضـا.» (ايغلتون، ١٣٨٨ش: ١٢٧)

لقـد كان تنظير نورثروب فراى بشـأن إعادة تحديد طبيعة الأدب ومن ثم دراسـة الأدب على أسـس بنيوية، - بالاستناد إلى الأسس النظرية لعلماء اللغة كفردينان دى سوسور (الدال والمدلول، اللغة والكلام) ومن ثم رومان ياكوبسون (الوظائف التواصلية الســت للغة، اللغة العادية والشـعرية) - كانت كل تلك المحاولات والتنظيرات منطلقا لينال الأدب بشكل عام والرواية كإحدى تبلوراته، مكانة مختلفة عما كانت عليه سابقا. «ترفـض البنيوية المعنى الظاهر للرواية، محاولة إسـتخراج البنى "العميقة" الباطنية لها التى لا نراها بالعين. فإنها لا تنظر إلى النص بقيمته الشـكلية، بل تستبدله بشىء مختلف تماما عنه.» (نفسه: ١٣٢)

كان من شأن تطبيق هذه الرؤية تفعيل كل أجزاء الرواية وإسهام كافة عناصرها بدءً من الشـخصية ومرورا بالزمان والمكان ووصولا إلـى اختيار الراوى واللغة والوصف والحبكـة فى تشـييد البنيـة القصصية وبالتالى فقـد أصبحت تلك العناصـر المتجمدة والميكانيكية، عناصر ديناميكية فاعلة فى بناء الرواية الجديدة، مقيمة علاقة جدلية فيما بينها ومن ثم بينها وبين الهيكلة العامة للظاهرة الأدبية، بحيث إن أى تصرف فى الأجزاء يؤدى إلى تغيير بناء الرواية بأكمله. «فالعالم الموصوف أو المستحضر فى رواية من هذا القبيل، ليس من قبيل العالم الفيزيائى الواقعى كما نعيشـه فى حياتنا اليومية، فهذا العالم لم يكن قائما منذ ذى قبل وإنما وليد اللغة نفسها.» (مورامارکو، ١٣٨٧ش: ٥٦) إذن إذا كانت الرواية الواقعية تروى تجربة قد انتهت وأصبحت من الماضى، فإن الرواية الحديثة تخلق عالما جديدا، لم ينته بل إنه يحدث فى الوقت الحاضر ولا يمكن وضع نهاية له، وأن من يكتب نهايته ليس الكاتب وإنما القارئ. كان من شـأن ذلک أن يفتح الطريق أمام القارئ فى خلق الرواية وصياغتها ومن ثم بناءها.

هنـــا وخلافا للنظريـــة القديمة تلعب اللغة دورا حيويـــا، إذ إن كل تلك الديناميكية فى الرواية تعود فى الدرجة الأولى إلى ديناميكية اللغة وطابعها الإيحائى غير المباشـــر، فإن خلت اللغة من تلك الســـمات، غابت عنها الحيـــاة والحيوية وبقيت جامدة كاللغة المعتادة اليومية.

فاللغة بذلك، متعددة المرجعيات تتسم بالانزياح عن القواعد المألوفة وربما تناقضها أساسا ولا تشير إلى الأشياء والمفاهيم بأسمائها وبصورة مباشرة. تحقيقا لذلك، تستخدم اللغـــة كافة إمكانياتها وقدراتها من دلالات ضمنية ومهارات شـــعرية وبيانية كمختلف التشبيهات والاســـتعارات والطاقات الرمزية وكل ما يدخل فى هذا السياق. هنا تزول الحدود الفاصلة، فلا النثر نثر خالص ولا الشـــعر شـــعر بحت، بل إن كلا منهما يســـتعين بطاقات الآخر لإثراء عالمه وإشراك القارئ فى عملية إعادة بناء الهيكلة العامة للرواية أو الظاهرة الفنية بشكل عام. وما إن تنتهى العملية على يد قارئ ما حتى يأتى القارئ الآخر ويعيدها على طريقة أخرى.

نظريا تتأســـس الدراســـة الحالية على تلك المفاهيم كمنهجيـــة فى القراءة النقدية المقارنة للقصة القصيرة "فزاع طيور آخر" للقاصة الســـورية غادة السمان" و"المستشفى لا، القطار" للقاص الإيرانى بيجن نجدى.

هيكل المقالة

تفتتح قصة "المستشفى لا، القطار" بتوظيف تقنية الوصف الروائى، فالراوى/السارد يسترســـل فى وصف كافة أجزاء المشـــهد الذى يشـــاهده: إمرأة تفتح عباءتها بســـرعة وتلتـــف بها من جديد ويلمح الراوى بنفس الســـرعة أن ثوبها أبيـــض اللون. فى زاوية أخرى، «كانت سكة الحديد صامتة». وفى ركن آخر، مقهى يصدر عنه صوت السماور. و«خلف المقهى، كان مرتضى مســـتلقيا على كرســـى حجرى، ورجل يجلس على حقيبة ســـفره، يدخن السجائر، مســـتظلا بشـــجرة الحور.» (نجدى، ١٣٨٩ش: ٧٢) يحتل هذا الوصـــف صفحـــة بأكملها من القصة. ويتحرك توازيا مع حركة ســـائر الأجزاء المكونة للبنية الروائية وبالتالى يرشدنا فى عملية الكشف عن الأبعاد الجمالية الكامنة فى العمل

الأدبى، نحو عدة محاور لابد من الوقوف عندها.

أولى تلك المحاور هى أن السارد يصف أجزاء المشهد على نحو، يجعل القارئ أو بالأحرى المشاهد أن يلمس ويشاهد المشهد، بدلا من أن يقرأ عنه، فعين الراوى تعمل كالكاميرا السينمائية وتطل برأسها من مكان مرتفع على كافة أجزاء المشهد وتضعه أمام أعين المشاهدين، فكما يرى الراوى المقهى الواقع قرب سكة الحديد، يرى ما هو خلفه أيضا، حيث «كان مرتضى مستلقيا فوق كرسى حجرى.» (نفسه)

وجهة النظر

تقودنا هذه النقطة بدورها نحو نقطة أخرى هى أن السارد عليم كلى المعرفة، يراقب المشهد بأكمله من الأعلى ويرصد كافة الأجزاء، وإنه قريب من الشخصيات بحيث إنه على علم ببواطنهم: «كان مرتضى مستلقيا على الكرسى الحجرى خلف المقهى، واضعا إحدى يديه على عينيه ولايزال ينظر إلى عتمة الليلة الماضية ويسب فى قرارة نفسه بائع الجرائد الذى كان يثير ضجة بالقرب منه.» (نفسه) أو «بعد كل ذلك الضجيج الذى أثاره وصول القطار، كان الآن مرتضى يود لو يحتضن ضجة بائع الجرائد.» (نفسه: ٧٣)

أما الدافع من وراء اختيار مثل هذه الزواية فى القص، فنتوصل إليه عندما نقرأ القصة، ذلك أنها تقص حكاية رجل يدعى مرتضى كان ينتظر وصول القطار، كسائر المسافرين، لكنه وعند بلوغ القطار المحطة، يشاهد أن رجلين يطردان مسافرا بذريعة ركوبه القطار دون تذكرة. يهرع مرتضى نحو المسافر ويطلب من صاحب سيارة يدعى طاهر المساعدة فى إيصاله إلى القطار فى محطته التالية. تنطلق السيارة بسرعة وأثناء الطريق يجرى سجال حاد بين طاهر ومرتضى حول الاختيار بين المستشفى للتخلص من المسافر أو القطار لإيصاله بغية إكمال رحلته. بعد شد وجذب، ينجح مرتضى فى فرض فكرته وإرادته وبالتالى يفلح فى إيصال المسافر إلى المحطة ومن ثم إلى القطار بعد شراء تذكرة له.

إذن، فالقصة تتناول قضية اجتماعية إنسانية عامة، وهل هناك وجهة نظر أفضل من الراوى العليم قادرة على أن تكشف لنا بواطن الشخصيات وكل ما يحيط بها من ظواهر إنسانية وطبيعية، قريبة كانت أم بعيدة لإبراز الطابع الإنسانى العام للقصة؟

كمــا أن العامل الآخر فى اختيار وجهة النظر هذه هو الوصف الذى تبدأ القصة به، حيث استخدمه الكاتب من أجل إبراز حالة الانتظار لدى الشخصيات. فالوصف بأدق تفاصيلــه يتطلب أن يكون الراوى عليما بالموضوع وملمــا بتفاصيله، كى يكون مطلعا على كل جوانبه، بدءً من بواطن الشخصيات ووصولا إلى أدق تفاصيل المشهد المرئى.

بالانتقال إلى قصة "فزاع طيور آخر"، نجد الوضع مختلفا تماما. إذ إن غادة الســمان توظف وجهة نظر المتكلم (البطل يروى قصته)، حيث ليس بمقدوره التســلل إلى بواطن الشخصيات ومن ثم الاطلاع على أفكارهم ورؤاهم والعوامل المؤثرة فى حياتهم. لذلک، تنكشــف أمامه أجزاء من هذه التصورات والأفكار كلما تقدمت أحداث القصة، شأنه فى ذلک شــأن القارئ الذى قد بدأ بقراءة القصة، دون أن يعلم ماذا سيحل بشخصياتها فى نهاية المطاف. وعليه، تطّلع بطلة القصة فجأة أن زوجها يصدر أحكام المتهمين على أساس الصدفة وبطريقة عشوائية وليس بناء على الأدلة الدامغة. لذلک تقول: «وأقنعت نفسى بأن اللعبة لم تعد تنطلى على.» (السمان، ٢٠٠٧م: ١٢) ما يعنيه ذلک هو أن بطلة القصة كانت وقبل وقوع هذا الحدث تنطلى عليها اللعبة لجهلها بأفكار زوجها. هنا فإن السارد قد هبط من مكانة الراوى العليم وأصبح هو أحد شخصيات القصة. من الطبيعى أن هذا النمط من القص يثير تعاطف القارئ مع بطلة القصة. كما يكتشف القارئ برفقة الــراوى الأحداث اللاحقة فى القصة، بحيث يصبح هو نفســه أحد شــخصيات القصة. بالإضافة إلى أن وصف نفسية بطلة القصة التى تمر بأزمات وتوترات نفسية، يقتضى مثل هذا النمط من وجهة النظر. إذ إن أى شــخص آخر كالراوى العليم حتى، لن يســتطيع أن يقص علينا تلک التأثرات والأزمات النفسية التى تعيشها بطلة القصة، لاسيما ذلک التغــير الجذرى الذى يطرأ فى ختــام القصة، حيث تضطر البطلــة، فى خضم التوترات الروحية والنفســية الشديدة لاختيار أحد الخيارين المساعدة أو القساوة فى التعامل مع خادمتها، فتختار الثانى دون الخيار الأول.

الزمان

للزمان دور أساسى فى بناء جمالية القصة الحديثة. فالزمان عند ريمون كنان ضرورى

للقصة والنص كليهما: «إن إلغاءه (إن أمكن) يعنى إلغاء كل السرد الروائى وشطبه.» (ريمون كنان، ٢٠٠٥م: ٦٠)

فخلافا للروايات الواقعية، حيث تعيش الشخصية تجربة زمنية متعاقبة دون أى عزوف عن التتابع الميقاتى، يتقطع التسلسل الميقاتى فى القصة الحديثة، توازيا مع إنقطاعات مجرياتها وإنكساراتها، فإما نشهد لقطات استرجاعية (Flashback) وإما نرصد لقطات استباقية (Flash Forward) أى عرض الأحداث المستقبلية قبل وقوعها. أضف إلى ذلك، تقنيات زمنية أخرى فى القصة الحديثة، تتجسد فى استدامة القصة وتراتبها الزمنى، حيث تنقسم هذه التقنية إلى التسريع والإبطاء. كما أن تقنية التسريع نفسها تتجزأ إلى جزءين هما الحذف والتلخيص. وبدورها تنقسم الإبطاء إلى المشهد والوقفة. (مانفريد، ٢٠١١م: ١٢١)

تدخل هذه التقنيات، فى سياق جمالية العنصر الزمنى فى الرواية / القصة الحديثة. هنا وبالتحديد فى قصة بيجن نجدى يصف السارد مشهد القصة مستعينا بوقفة وصفية (Pause) باعتبارها أحد أفرع الإبطاء الروائى. يتجلى ذلک فى التطرق إلى أدق تفاصيل المشهد، حيث يصبح القارئ منتظرا وصول القطار، شأنه فى ذلک شأن سائر شخصيات القصة.

إذن فالسارد ومن خلال تقنية الوقفة الوصفية يعلق العنصر الزمنى ليدفع القارئ نحو الانتظار لوصول القطار، لكنه وفى المقابل، عندما تتسارع الأحداث، يوظف تقنية أخرى هى التسريع (Acceleration) لتحقيق غايته. فالسارد وعندما يصف سرعة سير السيارة وسقوطها داخل الحفرة وخروجها منها، يستحضر تقنية التسريع.

«كانت فى ذلک الجانب حفرة مليئة بالماء، وقعت فيها السيارة بعد أن وضع طاهر رجله على الكابح. التفت السيارة حول دائرة كبيرة وسقطت. اقتلعت يدا طاهر من المقود. سقط مرتضى فوق المسافر. انكب طاهر برأسه نحو الكرسى الفارغ. كانوا يتدحرجون على البعض وتحتک أبدانهم بالبعض وكانت رائحة أبدانهم تنتقل من قميص لقميص... .» (نجدى: ٧٨) إذن تتسارع الجمل قصيرة ومتواصلة، حيث يقرأها القارئ بسرعة وبالتوازى مع وقوع الأحداث، فحركة السيارة كانت سريعة جدا، بحيث أن قيام

طاهر بوضع رجله على الكابح لم يجد نفعا وتقع السيارة داخل الحفرة.

تشتد وتيرة هذا التسريع أكثر فأكثر في مشهد آخر من القصة: «ما إن نزل طاهر من السيارة ولوى ظهره وصدر صوت طقطقة عظام ظهره وفتحت إمرأة عباءتها للحظة واحدة والتفّت فيها من جديد، حتى وصل القطار.» (نفسه: ٧٩) كما نرى فإن الجمل تتوالى وتتعاقب وتترابط بأحرف "واو" العطف، بحيث إن القارئ لم يجد فرصة ليلتقط أنفاسه ويتأنى ولو للحظات، بل إنه يواصل قراءة القصة بسرعة وقوع الأحداث، إلى أن يصل القطار. فبالإضافة إلى حرف "واو" العاطفة، فإن حرف "ما إن" في مطلع الجملات أيضا قد أوجب تعاقب الجملات، وقد جعل إكتمال المعنى مناطا بالجملة الأخيرة أي "وصل القطار".

إن كان بيجن نجدی يستعين بتقنية الوقفة حسب بنية قصته، فإن غادة السمان توظف تقنية الإسترجاع (Flashback) في قصتها. حسب هذه التقنية، فإن السارد ومن خلال رؤية حدث ما، يستحضر حدثا قد وقع في الماضي ويبدأ بسرده.(مانفريد: ١١٧) تتحدث بطلة القصة عند غادة السمان عن قتل أطفال القطة منذ أسابيع، ما يدفعها نحو وصف كيفية القتل في الأسابيع الماضية، معيدة زمن القصة إلى الوراء، كي تنكشف أمام القارئ جوانب جديدة من أفكارها. وهذا ما يتكرر منذ بداية القصة وحتى نهايتها.

بالإضافة إلى تحطيم التسلسل الزمني للرواية الحديثة، الذي تقدم الحديث عنه، إذا نظرنا إلى القصتين من منطلق التوقيت الزمني، فسنجد أن الأحداث في قصة غادة السمان تقع عند ساعات المساء، بناء على انطوائية الشخصية الرئيسية والأجواء الكئيبة التي تخضع لها القصة. فالراوية تلقى بأطفال القطة ليلا وتطلع على تصرفات زوجها المريبة عند المساء وتترك المنزل مساءا. هذا يختلف تماما عن قصة بيجن نجدی، حيث إن الأحداث تقع عند ساعات النهار، حسب الطبيعة الاجتماعية للقصة. فخلافا للمساء، فإن النهار ليس هادئا بل مزدحما يكثر فيه الضجيج وإن خصوصيته الرئيسية هي الإزدحام.

المكان

تحدثنا سابقا عن غياب أي دور لمكونات القصة الكلاسيكية كالزمان والمكان في بناء

البنيــة القصصية، أما القصة الحديثــة فتوزع الأدوار على كافة الأجزاء، بحيث إن إلغاء أى مــن تلك المكونات أو التصرف فيها وتحويرها، يزعزع البنية العامة للقصة وبالتالى يقودها نحو حافة الانهيار أو تغيير اتجاهها وغايتها فى أقل تقدير. وهذا ما يصدق على المكان باعتباره أحد مكونات القصة الحديثة، فـــ«المكان فى المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالى أســاس وعنصر شكلى وتشــكيلى وليس ديكورا. إنه يكوّن –كما يذهب البعض– الهوية الجماعية أو يطبعها بطابعة على الأقل.» (سليمان، ٢٠٠٦م: ٢٨٧)

فى قصــة "فــزاع طيور آخر" تقع الأحــداث فى مكان خارج المدينــة، فى فيلا نائية وبعيدة عن ضجيج المجتمع وهذا ما ينسجم مع كآبة الشخصية الرئيسية فى القصة. بينما نجــد الوضع مختلفا تماما فى قصة بيجن نجدى. فموضوع القصة هو المســؤولية والالتزام الاجتماعى، ومن الطبيعى أن تجرى الأحداث فى مكان مزدحم (محطة القطار). ومن هنا لم يعد مكان وقوع الأحداث عنصرا هامشــيا، بل يســاهم فى بناء الهيكلة العامة للقصة وتكوينهــا. يقول الروائى الإيرانى مصطفى مســتور: «فى الروايــات القديمة، كان ذلك الــدور واقعيا تماما. بمعنــى أن المكان فى الراوية كان عليــه أن يذكّرنا بمكان واقعى فى العالم الواقع الذى نعرفه، فى حين أن المكان فى القصة الحديثة، يدلنا عادة على نفسيات الشخصيات وبواطنها.» (محمد خانى، ١٣٨٢ش: ٤٤)

اللغة الشعرية

أما فى النظرية الأدبية الجديدة، حيث السيميائية إحدى اتجاهاتها، وتعتبر اللغة نظاما ســيميائيا فــكل كلمة باعتبارها دالا، توجد مدلولا فى الذهــن. المدلول هذا هو الصورة الذهنيــة المجردة للشــىء المرئى. فى هذه الرؤية، لم تعد الكلمة مجرد إســم لما تذكره، بل صــورة صوتية وتصورا ذهنيا: دالا ومدلولا. فكل كلمــة ننطقها، تنطوى على عنصرين: عنصــر صوتى وآخر دلالى. وحســب غايته من كلامه، يختلف تركيــز المتكلم على أحد هذين العنصرين: فإن كان يريد النطق بكلام عادى، يميل نحو المدلول، لأنه يريد أن ينقل إلى المتلقى تصورا مباشرا عاريا عن الغموض والتعقيد، بغية إيجاد رؤية ذهنية مشتركة. بالعكــس من ذلك، فعندما يحــاول المتكلم خلق غاية جمالية من خــلال كلامه و«يميل

التواصل الكلامی نحو الكلام ذاته، أی عندما یصبح الكلام فی بؤرة الإهتمام، فحینئذ تنطبع اللغة بطابع شعری.» (خوزان وبایندە، ١٣٩٠ش: ٧٧) بطبیعة الحال، فإن المتكلم فی مثل هذه الحالة، یعزف عن غایة خلق تصور ذهنی مشترک، محاولا تعزیز الجانب الصوتی. «وبهذا تصبح الكلمة فی التجربة الجمالیة إشارة حرة تم تحریرها علی یدی المبدع الذی یطلق عنانها ویرسلها صوب المتلقی، لا لیقیدها المتلقی مرة أخری بتصور مجتلب من بطون المعاجم – وهو ما نقترفه دائما فی حق النصوص الأدبیة فنسهم فی قتلها وإفساد جمالیتها – وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خیاله لها، لتحدث فی نفسه أثرها الجمالی. وهذا هو هدف النص الأدبی.» (الغذامی، ٢٠٠٦م: ١٨) من هذا المنطلق، تصبح قیمة أی عمل أدبی مرتبطة بالتأثیر الذی تترکه العلامات فی المتلقی ولیس فی المعانی المستوحاة من التجارب السابقة للكلمة أو الدلالات المستخرجة من قوامیس اللغة.

بالاستناد إلی هذه الرؤیة، فإن اللغة الروائیة الحدیثة لیست لغة عادیة بمرجعیة واحدة، غایتها الوحیدة هی التبلیغ والإخبار، بل إن القارئ المحترف، علیه أن ینظر إلی أی کلمة فی النص الأدبی باعتبارها علامة تشارک فی بناء الهیکلة العامة للروایة ویناط بها استیعاب البنیة العامة للروایة. فعلی سبیل المثال، تتحدث الساردة فی «فزاع طیورآخر» عن «قطار بطیء یخترق صحاری شاسعة میتة.» (السمان: ٨) عندما نغوص فی أعماق القصة، نکتشف أن بطلة القصة وعبر الإستعانة بلغة شعریة متعددة المرجعیات، تقصد من وراء الحدیث عن الصحاری الشاسعة والمیته، حیاتها الفاشلة، حیث تمضی ببطء وملل، لاسیما وأن المسافرین/ الزوج والزوجة لا یعرفان البعض ولا توجد بینهما نقطة اشتراک وحتی لغة مشترکة تربطهما بالبعض، کما أنهما یجهلان ماذا سیحل بحیاتهما الزوجیة فی نهایة المطاف.

تستخدم الراویة کلمات مثل القطار وتعطیها مدلولا معاکسا، إذ أن ما یتوقعه القارئ من القطار هو الحرکة والدینامیکیة والسرعة، ولکن ما نلمسه ونشهده فی القصة، هو البطء. هنا وبإضفاء صفة "البطیء" إلی القطار، قد زالت تلک المعرفة السائدة عند القارئ بشأن القطار، حیث یتحول إلی عنصر سلبی فی القصة. کما أن عنصر الصحراء والذی یوصف بصفتی الشاسع والمیت، هو دال آخر یثیر فی ذهن المتلقی/ القارئ

مدلول الحياة الفاشـلة /عقم الراوية وسـأَم حياتها. وهذا ما نلمحه فى قصة "المستشفى لا، القطار" وسوف نتطرق إليه لاحقا فى هذا البحث.

بالإضافة إلى الشـخصية الأولى فى قصة "فزاع طيور آخر"، هناک شخصيات أخر منها الزوج/ نجم والخادمة / تفاحة وإلى جانب هؤلاء هناک شـخصيات غير إنسانية وصامتـة تمثل بعـض الأدوار: القطة المدللة التى قد وضعـت خمس قطط و«فزاع طيور مغروس فى آخر الحديقة بلا حراک.» (السمان: ٩) فى الوهلة الأولى، قد نظن أن القطة عنصر مهمش لا تأثير له فى بناء القصة وتشـييدها، غير أن دورها الأساسى يتجلى مع اسـتمرار عملية السرد. وباعتبارها جزءا لا يمكن التغاضى عنه فى البنية العامة للقصة، تتحمل هذه الشـخصية الحيوانية جزءا من العلاقة الجدلية بين الأجزاء والكل. فالقطة ومـن خلال وضع خمس قطـط، تثير ردة فعل الراوية وبذلک تسـاهم فى تكوين البنية العامة للقصة، بدلا عن أن تكون عنصرا فرعيا لا دور له فى القصة. هذا ما نلمسه بشأن فـزاع الطيور المغـروس فى آخر الحديقة، حيث تقوم الراوية بتشـبيه زوجها به: «رغم الصقيع مغروس فى الشرفة منذ أكثر من ساعة بلا حراک.» (نفسه) ما يشترک فيه الزوج وفزاع الطيور هو «عدم الحراک»، وهذا ما ورد فى وصف كليهما. فكما أن فزاع الطيور «مغـروس» من دون حركة ومن أجـل تفزيع الطيور فقط، فالزوج أيضا يتسـم بنفس السـمات، حيث أنه «مغروس على الشرفة». إذن فإننا نستطيع أن نعتبر هذه الشخصية "فزاع طيور آخر" وهذا هو نفس العنوان الذى اختارته الكاتبة لقصتها.

العنوان

إن العلاقة بين القصة وعنوانها هى مقولة تسـعفنا فى فک جزء من شـفرات الهيكلة المتداخلة المتشـابكة للقصة، فالعنوان هيكلة صغرى تقف إلى جانب الهيكلة الرئيسـية (القصـة/ الرواية) وهو بوابة وممر للدخـول إلى العالم الروائى. تدخل هذه المقولة تحت الملحقات النصية (Paratextuality) التى جاء بها الباحث الأدبى جيرار جينيت.

فى منظور جينيت، فإن الملحقات النصية «تدل على العناصر التى تقف فى عتبة النص وتوجـه فهم القارئ للنص.» (آلن، ١٣٨٩ش: ١٥٠) عند حديثه عن العناصر الداخلية

للملحقات النصية يرى جينيت أن "عنوان الرواية" يلعب دورا أساسيا كنص مواز أو مرافق للنص الرئيسي في توجيه الرواية وفي تحديد نوعية العلاقة بين القارئ / المتلقى والرواية. في كتابه تحت عنوان "علامة العنوان" (Lamarquee du titre) يقدم لوى هويك أحد منظرى علم العنوان (Titrologie) تعريفا أدق بشأن العنوان قائلا: «هو مجموعة من العلامات اللغوية منها المفردات والجمل وحتى النصوص التى تستطيع أن تتصدر النص وتدل عليه وتساعده وتدل على مضمونه العام لاستقطاب القراء.» (هويک، ١٩٨١م: ١٧)

كما أن فيليب لان يقول في حديثه عن النص الموازى: «إن النص الموازى هو كل ما يحول النص إلى كتاب ويعرض نفسه على القراء أو على المتلقين بشكل عام. فالملحقات النصية هى شيء أكثر من جدار رصين وصلب.ما نقصده هنا هو العتبة، والمدخل الذى يسمح لنا بالدخول أو العودة منه، كما يقول بورخيس.» (لان، ١٩٩٢م: ٩)

على هذا، فإن عنوان القصة يحظى بأهمية كبرى، إذ إنه وباعتباره النص الموازى للنص الرئيسي بإمكانه أن يكون كلمة السر في الدخول إلى عالم القصة وإذا استعنّا بقاموس علم اللغة، فإن العنوان دال يدل على مدلول / النص الرئيسي، يكون هذا بدوره دالا يشير إلى مدلول أكبر أى مضمون القصة وفحواها. من هذا المنطلق، فإننا نستطيع تأويل عنوان القصة من خلال قراءة النص الرئيسي. فالنص الموازى / العنوان على علاقة جدلية مع النص الرئيسي وهو جزء من الشبكة المتشابكة لعلاقات الدوالّ والمدلولات في القصة /البنية، فلا ينبغى تجاهله في نقد القصة وتحليلها.

يدخل عنوان "فزاع طيور آخر" في هذا السياق؛ فبطلة القصة ومن أجل الاستخفاف بزوجها وفضح دوره في حياتها، تصفه بخواص يشترك بها مع شخصية أخرى في القصة هى فزاع الطيور، دون التصريح بهذا الموقف، لكى تفسح المجال أمام القارئ / المتلقى ليطلق عليه عنوانا هكذا (مساهمة القارئ في إبداع القصة).

ما يتوقعه القارئ / المتلقى من عنوان الرواية هو غياب التحرك والفاعلية في القصة وهذا فعليا ما يحكم بناء القصة. فالعنوان وباعتباره علامة / دالا يخلق لدينا تصورا بأن بطلة القصة بدورها غير فاعلة ولا تتسم بالحيوية وهكذا الوضع حقا: فبطلة القصة إمرأة

عاقر بإمكاننا أن نعتبرها "فزاع طيور آخر". هل أن المقصود من وراء "فزاع طيور آخر" بطلة القصة أيضا، علاوة على فزاع الطيور المغروس فى آخر الحديقة وزوجها المغروس فى الشـرفة بلا حراك؟ سـؤال لا يمكن الإجابة عنه بوضوح وحسم، لاسيما إذا علمنا أن صفة الـ"آخر" الواردة بعد الموصوف النكرة "فزاع طيور"، تجعل من الصعب التكهن بشأن الشخصية المقصودة من وراء تلك التسمية. فالقصة الحديثة تسعى أن تطلق عنان الأسئلة لتجول بالفكر دون أن تلجمها أى إجابة، إذ إن كل إجابة هى إخماد سؤال ومن ثم تعطيل التفكير بشـأن القصة وهذا ما يتعارض تماما مع مفهوم القصة الحديثة التى لا حياة لها من دون تعدد الدلالات والمفاهيم.

بالانتقال إلى قصة "المستشـفى لا، القطار"، فالمفردات تتخلى عن طابعها القاموسى كى ترتدى حلة شعرية وأن تثير معان مختلفة ومتنوعة فى فكر القارئ/ المتلقى. ما نعرفه عن "المستشـفى" هو المكان الذى يخضع للأمراض والجمـود والموت أحيانا. فى الضفة المقابلة، تقف أمامنا مفردة "القطار" التى ما تسـتدعيه فى الذهن هو الحركة والديناميكية والحياة والحيوية. إن الكاتب ومن خلال توظيف المفردتين باعتبارهما دالين متعارضين، يكشـف أمامنا التعارض الذى يحكم القصة ويزودنا بأولى الإشـارات بشأن مضمون القصة وبأنها تبتنى على أساس التقابل بين رؤيتين مختلفتين.

لعلنا نستطيع إيضاح الفكرة عبر الجدول التالى:

الدال:	المستشفى	القطار
المدلول	الجمود	الحركة
الدلالة	الموت	الحياة

وبذلك، فإن الفاصلة (،) الواردة فى عنوان القصة (المستشـفى لا، القطار) تكتسـب دورا سيميائيا، حيث جاءت فى المكان المناسب، ولو لم يأت الكاتب بها، لوقع القارئ/ المتلقى فى فخ الفهم الخاطئ، ما يدفعه نحو التعامل مع النص بصورة معاكسة تماما.

تتعزز عملية الكشف عن الدوال والمدلولات فى عنوان القصة بعد تجاوز عتبة القصة والدخـول إلى العالم القصصى. بعبـارة أخرى، فالعلاقة بين البنيـة الصغرى "العنوان" والكبرى "العالم القصصى" علاقة ثنائية جدلية وكما أن العنوان يوجهنا نحو القصة، فإن

القصــة أيضا تؤدى دورها فى الكشــف عن مدلولات العنــوان. ولذلک، يتجلى التقابل والتعارض فى القصة بشكل أكبر وأوضح، بعد تجاوز العتبة والدخول إلى البناء القصصى. فمرتضى وبعد محاولات عدة، يتمكن من إيصال المسافر إلى القطار/ الحياة، رغم مقترح طاهــر الــذى عرض نقله إلى المستشــفى/ الموت، فعندما يعــرض طاهر مقترحه على مرتضى، يرفضه الأخير رفضا باتا:

«إذن لماذا لا ننقله إلى مستشفى أو مستوصف ما؟

يمد مرتضى إصبعه باتجاه الطريق خلفه، صائحا بصوت عال:

لأنهم طردوه من القطار وليس من المستشفى!» (نجدى: ٧٧)

فى موضع آخر من القصة، يتجلى من جديد التعارض بين المســؤوليات الاجتماعية والصفقات الاجتماعية:

«قال طاهر: ما الذى نحصل عليه بعد كل هذا؟

ردّ مرتضى مجيبــا: تحصل على نقودک وتفهم أيضا كيف يركب الناس القطار وكيف يطردون منه... .» (نفسه: ٧٨)

تتواصل فكرة التجاذب بين الموت والحياة مع اســتمرار القصة وتلقى بظلالها على كل جوانبهــا، متحولة إلى مضمون (Motif) يحكم القصة، الأمر الذى دفع الكاتب إلى اختيار ذلک عنوانا للقصة.

من نجدى إلى غادة السمان، حيث يتبلور هذا التعارض والتضاد أيضا. فتقف امرأة عاقــر "بطلة القصة" فى مواجهة امرأة حامل "الخادمة" وحتى فى درجة أقل، فى مواجهة حيوان حامــل "القطة المدللة". كما تقف امرأة غنية وجميلــة "البطلة" فى مواجهة امرأة فقيرة قبيحة "الخادمة". والتعارض الآخر هو المرأة المفعمة بالحب والعاطفة فى مواجهة من لا مشاعر له ويشبه فزاع الطيور "نجم":

الراويه/ امرأة عاقر	⟷	امرأة حامل
الراوية/ امرأة عاقر	⟷	قطة حامل
الراوية/ امرأة غنية	⟷	امرأة فقيرة
الراوية/ امرأة جميلة	⟷	امرأة قبيحة

الراوية/امرأة ذات مشاعر ⟵⟶ زوج يفتقر إلى المشاعر والأحاسيس

⟵ التباين ⟶

هذا التعارض بين الشخصية الرئيسية وسائر الشخصيات والذى نلمحه فى كلا القصتين، يشير إلى التعارض فى بنية القصة، كما يشير إلى إحدى الخواص الرئيسية للقصة الحديثة، حيث إن الشخصية الرئيسية تختلف عن سائر الشخصيات وأن نظرتها وتصرفاتها وأفعالها تتعارض تماما مع من يحيط بها من أفراد المجتمع. يسعى الكاتب أن يبلور هذا التعارض من خلال مختلف الآليات كالتعارض فى اللغة أو تصرفات الشخصية الرئيسية. نرى فى قصة غادة أن العقر يطغى على التعارض القائم فى القصة، ما يجعله العنصر الحاكم (Dominant) فى القصة.

الصناعات الأدبية والإبداعات الفنية

كما هو الحال بالنسبة لمختلف عناصر القصة، فإن الصناعات الأدبية والشعرية تضطلع بدور أساسى فى خلق البناء الروائى والشبكة المتداخلة للقصة وهو المساعدة فى خلق اللغة الأدبية للنص الروائى. لقد أدرك برندر ماتيوز وبذكاء هذا الموضوع وقد أكد عليه، حيث يقول: «على القاص أن يمتاز بالأصالة والخلق والإبداع (Ingenuity) [فعلاوة على] الإيجاز والأصالة والإبداع، من الأنجع والأفضل أن يضيف الكاتب نفحات من الخيال(Fantasy) على قصته. فى الحقيقة لا نجاح لقاص، لا يتمتع بالإبداع والأصالة والإيجاز. والأكثر نجاحا من بين الذين يسلكون هذا الطريق، هو من لديه مسحات وبصمات من الخيال.» (ماتيوز، ١٩١٧م: ٢٣) من هنا، فإننا نستطيع مقاربة التشبيهات والإستعارات وخلق الرموز ومزج الحواس والكنايات والمجازات كلها من هذا المنطلق ووضعها فى هذا السياق.

تفاديا لتململ القارئ وضجره، يرفق بيجن نجدى بداية قصته بتقنيات وإبداعات فنية، ما يدل على أن إحدى وظائف الصناعات البيانية الأدبية هى تكوين الهيكلة المتشابكة من أجزاء القصة/ الرواية. فالتشبيه والاستعارة وتمازج الحواس والصفة الفنية، كلها آليات وأدوات تخدم الإستراتيجية العليا فى القصة. تنطلق هذه العملية

بانطـلاق القصة عند نجدى. فامتزاج صباح الأحد وبياض الرداء (الاسـتعارة المكنية: التجسيم) وصمت سكة الحديد (الاسـتعارة المكنية) والتصاق وجوه المسافرين ببرودة الصبـاح (امتزاج الحواس) والنظر إلى ظلام الليلـة الماضية (التناقض) وإمكانية لمس رطوبـة الجو (الاسـتعارة المكنية: التجسـيم والمبالغة) وانغماس فـم "نائم" بثدى الأم (الصفة الفنية أو Epithet) وامتلاء الكرسـى الحجرى بصـوت القطار، كلها صناعات أدبية يستعين بها السارد ليدفع القارئ/ المتلقى نحو العمل على تفكيك شفراتها والتمتع بتلك العملية الأدبية، مواصلا فى ذات الوقت انتظار القطار مع سـائر المسافرين، دون أن يشعر بذلك أو يمر بحالة من الملل والضجر.

كمنهـج بيجن نجـدى فى توظيف الصناعات الأدبية/ الشـعرية فى الإبداع الروائى، تتبنى غادة السمان المنهج ذاته. فالجمل الأولى للقصة ("تمطر تمطر") مكتوبة على طريقة الشـعر الجديد، حيث تقتصر وتطول فقرات الشعر، مقتربة بذلك من حدود الشعر. كما أن جمل "تمطر، تمطر" تتكرر بإسـتمرار فى مطلع كل فقرة من القصة ما يحولها إلى قصيدة ترجيعية/ شعر، حيث يساعد ذلك التكرار والترجيع على أن يشعر القارئ بهطول المطر منذ بداية القصة وحتى نهايتها. المطر الذى يشتد مع اشتداد الأزمة النفسية للشخصية، مؤديا بذلك دورا مؤثرا وفاعلا فى عملية السرد القصصى.

بالإضافة إلى تلك المشتركات الشكلية بين القصة والشعر، فإن قصة غادة تقترب أيضا من حدود الشعر من خلال الاستعانة بالصور الخيالية الشعرية. ففى بداية قصة السمان:

«تمطـر بردا رماديا وسـأما. تمطر منـذ الصباح، وعلى وتيرة واحـدة.. على وتيرة واحدة..».(نفسـه: ٨) وبذلـك تتمازج البرودة/ غير المرئى باللـون/ المرئى من خلال توظيف صناعة المزج الحسـى. فبطلة القصة تشـبه صوت القطة (المجرد وغير المرئى) بـــ «نصل حاد لسـكين، تنغرس ببطء واسـتمرار فى بطنها»(نفسه) كى يشعر القارئ بمزيد من التألم والوجع. استمرارا للكلام، تشبه الراوية النظرة الحاقدة للقطة إلى "نظرة إنسـانية كتلك التى قد تطل من عينى امرأة سـحلوا أولادها أمام عينيها (نفسـه). هذا المشـهد أيضا يرفع مكانة الحيوان إلى مكانة الإنسان من خلال إعطاءه سمات إنسانية. هذا بالإضافة إلى أن السـماء وفى تشـبيه مضمـر، تصبح كالكائن الحـى الذى تأمل

الشـــخصية الرئيسية أن «تتفجر رعدا.. تتمزق أحشاؤها برقا.» (نفسه: ٩) وهكذا تحيى الأشـــياء والأماكن والحيوانات كلها نتيجة للتشـــبيهات والاستعارات والصور الشعرية بصورة عامة وتخرج من ذلك الجمود والميكانيكية، ولكن فى الاتجاه السلبى.

الراوية/ بطلة القصة وبلغة ســـاخرة، تشـــبه زوجها/ الإنســـان بفزاع طيور/ شىء كى تأخذ به إلى أدنى المســـتويات وتجلده بأقسى العبارات. تتكرر هذه اللغة الساخرة فى موقع آخر، حينما تتســـاءل الراوية: «لماذا لا يقدم لفزاع الطيور ســـيجارة.» (نفسه: ٩) لكى تنتقص من شـــأن زوجها وتجعله فى مســـتوى فزاع طيور. تتشابه كلمات الحب (غير حســـية) عنـــد الراوية بالبن (حســـية) حيث «يحرقونه فى البرازيـــل كى لا تتدنى أسعاره.» (نفســـه) تتوزع هذه التشبيهات والاستعارات وسائر الصناعات الأدبية على كافـــة جوانب القصة وتتواصل حتى نهايتها كى تترافق اللغة الشـــعرية مع المضمون فى المستوى المعنوى.

الحبكة والتصميم

خلافا للرواية الكلاســـيكية، فإن القصة الحديثة تخلو من الحبكة المعقدة، بل ما نراه فيهـــا هو التصميـــم (Sketch) وليس الحبكة أو العقدة (Plot)، لكونها قصيرة وليســـت مطولـــة. جارلز مى عند تناوله قصص تشـــيخوف، يحدد لها ثـــلاث خصوصيات عامة، إحداها أن «القصة ليست حكاية مفصلة ذات أحداث متشابكة (حبكة معقدة) بل إنها تصميم بسيط... تمت صياغتها على نمط الأشعار الغنائية.» (پاينده، ١٣٩١ش: ١٧٣) كما يقول يان ريد عن «التصميم»: «هناك امتياز أولى كبير بين الكتابة عن الحالة والكتابة عن الأحداث. فالأولى تســـتند إلى كيفية الشـــىء أو المكان أو الشـــخص. فيما الثانية تســـتند إلى ماهية الحدث، إذن فالأولى وصفية والثانية تتبع سلســـلة أفعال وأعمال.» (ريـــد، ١٣٧٩ش: ٤٢و٤٣) من هذا المنطلق، فإن القصة القصيرة تتميز بطابعها الوصفى ولذلك تخلو من أى حبكة قوية ومتشابكة ومن ثم معقدة، وتبقى فى مستوى التصميم.

تتلخـــص الحبكة فى قصة بيجن نجدى فى أن مرتضى وبعد طرد أحد المســـافرين من القطار، يبذل كل ما فى وسعه لإيصاله إلى القطار وينجح فى نهاية المطاف. الأمر كذلك

عند غادة السمان، فإن حبكة قصتها هى عبارة عن معاناة امرأة عاقر مفعمة بالأحاسيس والعواطف، كل ما يحيط بها من أفراد وحيوانات وأشـياء، يثير مللها وضجرها ويدفعها نحو الانتقال إلى القسـاوة بأشـد تجلياتها، تاركة الخادمة تتألم بـألم الإنجاب، دون أن تسـاعدها باسـتحضار الطبيب لعلاجها. إن بسـاطة العقدة هى الخاصية العامة للقصة القصـيرة، حيـث تتم صياغتها، ليس مـن أجل الوقوف عند التغـيرات والتطورات فى الشخصيات وإنما من أجل التأثير فى المتلقى / القارئ فحسب.

ما يترتب على بساطة العقدة فى القصة هو ظهور عدد قليل من الشخصيات فيها، ما نلمسه فى القصتين الفارسية والعربية، حيث أن عدد الشخصيات لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة والشخصية الرئيسية هى الوحيدة التى يتوفر لها المجال للتطور (الشخصية الديناميكية) غير أن الشخصيات غير الرئيسية وإن كانت تساهم فى عملية إيجاد البنية العامـة للقصـة، لكنها لا تمر بنقلة نوعية (الشـخصيات الميكانيكيـة) ولذلك، فإن نجم والخادمة تفاحة يبقيان بنفس السمات التى ظهرا بها فى مطلع القصة ولايطرأ عليهما أى تغيير، الأمر الذى يصدق على طاهر والبلطجيين والمسافر فى قصة بيجن نجدى.

خاتمة القصة

فى ختام قصة "المستشفى لا، القطار" وبعد أن يتمكن مرتضى من إيصال المسافر إلى القطـار، «يصدر عن المقهى صوت المذياع.» (نجدى: ٨٠) وبعده، وعندما كان يحتسـى طاهر كأسـا من الشاى فى المقهى، يسمع صوت مرتضى وهو يقول «القذرون.» (نفسه) بإمكاننا أن نعتبر المذياع دالا، يدل على اسـتمرار الحياة. إن مرتضى الذى أنقذ حياة المسـافر وأعاده إلى الحياة، يسـلم فى نفس الوقت بأن فى الحياة قذارة وقبحا وسيئات أيضا (التضاد) ولايمكن إزالتها عن الحياة، لاسيما وأن البلطجيين / القذارة يبقيان داخل القطار / الحياة، وإن كان مرتضى قد تمكن من تهميشهما وتحويلهما من شخصية صاحب قرار إلى شخصية هامشية لا دور لها فى الأحداث.

أما نهاية "فزاع طيور آخر" فهى كالتالى: تتخلى الساردة / المرأة العاقر عن مشاعرها الإنسـانية وتتحول إلى شـخصية مماثلة لزوجها، تنظر إلى الأشياء من منظور الصدفة

وتتخذ القرار بشأن مصير الخادمة حسب الصدفة، تاركة إياها وحيدة تتألم بآلام الإنجاب، على طريقة زوجها الذى تركها مستسلمة لآهاتها وأنينها وبذلك تمر بطلة القصة بتطور جذرى فى ختام القصة، تدرك من خلاله الواقع وتخرج عن ذلك العالم الخيالى الذى كانت تعيشه. يقسى قلبها كقلب زوجها نجم ورغم محاولتها الصمود أمام هذا التغير، لكن لا جدوى من ذلك وإنها تدرك ذلك تماما: «عبثا أتذكر مُثلى، عبثا أوقظ فى نفسى عالمى الحلو القديم، عبثا أبحث عن وجهى الذى كان... .» (نفسه: ١٨) تاركة بذلك مصير خادمتها بيد الصدفة والأقدار على طريقة زوجها: «بماذا سأحكم؟.. صقيع القسوة المفجعة يغمرنى.. يتحجر داخلى.. الأصوات كلها تموت عند عتبة عالمى بهدوء حقيقى، أخرج إلى غرفة مكتبة زوجى. أجلس حيث كان يجلس. أخرج ورقة بيضاء. أقطعها بعناية إلى قصاصتين. أكتب على الأولى "سأحضر الطبيب" وأكتب على الثانية "لن أحضر الطبيب". أطوى كلا منهما. أضعهما فى جيبى وأخلطهما...

ثم أسحب واحدة منها.

أفتحها. وأقرأ "لن أحضر الطبيب"... حكم قاطع لا يرد.» (نفسه: ١٨و١٩)

النتيجة

لقد حاولت الدراسة الحالية – قدر المستطاع – إجراء مقارنة على أساس المدرسة النقدية الأمريكية، مستعينة بالاتجاه البنيوى لتكتشف بذلك الأسرار الجمالية للعملين الأدبيين، ليس لأن ترفع من شأن أحدهما وتحط من شأن الآخر، -كما هو الحال فى المدرسة الفرنسية- بل لتقارن بينهما من منظور أدبى بحت، المهم فيه هو استخراج الطاقات الأدبية الكامنة فيهما. لقد أجابت الدراسة على الأسئلة التى طرحتها عند بداية الحديث، كما يلى:

أ: كما لاحظنا فإن البحث ومن خلال خطوة تطبيقية كشف مدى الترابط القائم بين النقد الأدبى والأدب المقارن. كما كشف عن القدرة الفنية والأبعاد الجمالية الكامنة فى القصتين، بعد إظهار مدى تطابقهما مع الأسس النظرية للنظرية الجديدة.

ب: أظهر البحث أن الأدب المقارن قادر على الكشف عن الأبعاد الجمالية للأعمال

الأدبية، مستعينا فی ذلک بحقل معرفی آخر هو النقد الأدبی، من دون أن ينصهر فيه. كما إتضحت الجوهرة الأدبية للعملين الفارسـی والعربی. فقد كان لكل منهما إستراتيجيات ومن ثم تقنيات تنسجم وتلك الإستراتيجيات. فإذا كان المفهوم الاجتماعی والإنسانی عند بيجن نجدی، يتطلب ألوانا مختلفة من الشخصيات والعناصر الزمانية والمكانية، فإن المفهوم الفردی عند غادة السـمان، قد اقتضى طائفة أخرى من العناصر المكونة للبنية القصصيـة. وإن كانت كلتا القصتين تجتمعان فی سـياق القصـص القصيرة الحديثة التی تتبنى منهجا ديموقراطيا فی إشراک كافة الأجزاء فی عملية البناء والتشييد القصصی وفی توظيف العناصر المكونة للبنية القصصية دون إبراز عنصر بعينه على حساب عنصر آخر، فالعناصر القصصية إبتداء من الشـخصية والزمان والمـكان ومرورا بالحبكة والتصميم ووصولا إلى اللغة الشـعرية والصناعات الأدبية تتحرک فی إطار منسـجم ومتناسق لا تناقض فيه، بل يحكمه التناسق والتوافق.

فالكاتبان إذن قد استعانا بتقنيات مختلفة لخلق النص الأدبی، كل حسب ما تقتضيه بنية قصته ومفهومها. فإذا كانت غادة السمان قد اختارت صورا خيالية ولغة ونبرة كئيبة وفقا لكآبة شخصيتها الرئيسية، ففی المقابل قد اختار بيجن نجدی تقنيات مختلفة، لوقوفه عند موضوع أعم وأشمل. على سـبيل المثال، فإن وقوع الأحداث فی محطة القطار وعند ساعات النهار، هو جزء من الضروريات التی اقتضتها بنية القصة لدى بيجن نجدی. أما كلا الكاتبين –وهما شـاعران أيضا– فقد استعانا بالصور الخيالية والأدوات التخييلية الشـعرية فی قصتيهما وقد تمكنا من إدخال الآليات الشـعرية –التی كانت تخص الشعر فی وقـت من الأوقات– فی النظام النثری/ القصة/ الرواية، مسـتفيدين منها فی تكوين البنية العامة لقصتيهما.

ج: ردا على التسـاؤل عن مدى قدرة الكاتبـين فی التواصل مع القارئ، فلابد من القول بأن القاص الإيرانی بيجن نجدی يتقدم جماليا على القاصة السورية غادة السمان، لاسيما فی توظيف الصور الشعرية والتخييلات التی تحكم القصة من بدايتها وإلى نهايتها، بيد أن القاصة غادة السـمان، توظف هذه الآلية، دون أن تعطی حقها الأوفی فی عملية النسـج القصصی. بمعنى أن غادة السـمان وإن لم تنس قدرة الصورة الجمالية فی تلک

العمليــة، لكنها تضعها فى الدرجة الثانية مــن الأهمية، خلافا للقاص بيجن نجدى الذى يضعهــا فى المرتبــة الأولى ويتحكم فى البناء القصصى من هــذا المنطلق، بحيث إن إسمه فى المنظومــة القصصية الإيرانية ارتبط باللغة الشــعرية فى الدرجة الأولى، لاغيا بذلك الحدود بين الشــعر والنثر. فبيجن نجدى يســتخدم أعقد الصور الشعرية فى رسم لوحته الشــعرية، من إســتعارات معقدة وكنايات ودمج حاســتين مختلفتين مثل إمكانية لمس رطوبة الهواء أو التصاق جلود المسافرين ببرودة الهواء.

د: هنا وفى خاتمة الحديث لابد من أن نتناول سؤالنا الأخير ونرد عليه بأنه إذا كانت المدرسة النقدية الأمريكية تقف عند حدود الكشف عن جماليات المبدعات الفنية وفك شــفراتها، فلابد من القول بأنه من الضرورى أن نخطو خطوة أخرى إلى الأمام وأن لا نقف عند هذا الحد، فماذا يعنى أن نكشف عن جماليات النص من استعارات وتشبيهات وتناســق بين الأجزاء إذا ما لم نقارنها بعمــل أدبى أو آخر فنى؟ فبعد هذه الخطوة لابد أن تكون الغاية السُميا من وراء استخراج العناصر الجمالية الكامنة فى البنية الداخلية للنص، هى وضعها أمام القارئ ورفع مستوى ذوقه ليختار الأفضل وأن يطالب المبدعين الفنيين بخلق أعمال أدبية أقوى وذات جماليات أغزر، الأمر الذى يســاعد فى تشــجيع الروائيــين أيضــا فى إنجاز أعمال أنضــج لتحريك عملية الأخذ والعطــاء بين الكاتب والمتلقــى والتى لطالما بقيت إما مهجورة وإما معطلة لغيــاب النقد الأدبى وقبله الأدب المقارن عن المجتمع والساحات الفنية.

المصادر والمراجع

آلن، گراهام. (١٣٨٩ش). بينامتنيت. ترجمه پيام يزدانجو. چ٣. تهران: نشر مركز.

ارسطوطاليس، (لاتا). فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. ط١. القاهرة: لانا.

انوشــيرواني، على رضا ولاله آتشى. (١٣٩٠ش). «ادبيات و نقاشــى: نقاشيهاى رمانتيک بليک از حماسه ميلتن». ادبيات تطبيقى. ٢/٢. پاييز. پياپى ٤. صص ١٠٠-١٢٠.

ـــــــــــ (١٣٩٠ش). «تحليل تطبيقى و بينارشــته‌اى شعر و نقاشى در آثار سهراب». فصلنامه پژوهشهاى زبان وادبيات تطبيقى. دوره سوم. شماره اول (پياپى ٩). بهار. صص ١-٢٤.

ايگلتون، ترى. (١٣٨٨ش). پيش درآمدى بر نظريه ادبى. ترجمه عباس مخبر. چ٥. تهران: نشر مركز.

پاينده، حسين. (١٣٩١ش). داستان كوتاه در ايران. ج دوم. چ٢. تهران: نشر نيلوفر.

خوزان، مریم وحسین پاینده. (۱۳۹۰ش). زبانشناسی ونقد ادبی. چ۲. تهران: نشر نی.
رید، یان. (۱۳۷۹ش). داستان کوتاه. ترجمه فرزانه طاهری. چ۲. تهران: نشر مرکز.
سليمان، نبيل. (٢٠٠٦م). فتنة السرد والنقد. ط٣. دمشق: دار الحوار.
السمان، غادة. (٢٠٠٧). ليل الغرباء. ط ١٠. بيروت: منشورات غادة السمان.
عبود، عبده. (١٩٩٩م). الأدب المقارن: مشكلات وآفاق. ط١. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٦م). تشريح النص. ط٢. بيروت: المركز الثقافي العربي.
مانفريد، يان. (٢٠١١م). علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد. ترجمة أماني أبو رحمة. ط١. دمشق: دار نينوى.
محمد خانی، بهروز (مصاحبه کننده). (دی و بهمن ۱۳۸۲ش). «داستان کوتاه: پیچیدگیهای ناپیدا». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. العددان ٧٥ و٧٦. صص٤٠-٥١.
مدنی، نسرین. (۱۳۸۹ش). در کوچه‌های خاکی معصومیت: نقد تطبیقی فروغ فرخ زاد و غادة السمان شاعر معاصر عرب. چ۱. تهران: نشر چشمه.
مورامارکو، فرد. (۱۳۸۷ش). شعر و داستان پسامدرن، حلقه‌های به هم پیوسته (از ص ٤٥ تا ٦٥). ترجمه پیام یزدانجو. چ۲. تهران: نشر مرکز.
نجدی، بیژن. (۱۳۸۹ش). دوباره از همان خیابان‌ها.چ ۷. تهران: نشر مرکز.
ولک، رنه.(۱۳۸۹ش). »بحران ادبیات تطبیقی». ترجمه سعید ارباب شیرانی. ادبیات تطبیقی (ویژه نامه فرهنگستان) ۱/۲. پاییز۱۳۸۹. پیاپی ۲. صص ۹۸-۸۵ .
Hoek, Loe. (1981). La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d›une pratique textuelle. Paris: ed. la Haye mouton.
Lan, Phillipe. (1992). La périphérie du texte. Paris: Ed Nathan.
Matthews, Brander. (1917). The Philosophy of the short-story. 5th edition. London: Longmans, Green & Company.
Rimmon-Kenan, Shlomith. (2005). Narrative fiction: Contemporary poetics. 2nd edition. London & New York: Routledge.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٠١ ـ ٧٧

النيرفانا فی الغزل العذری علی أساس النقد النفسی الحدیث (أبوبکر محمد بن داود الإصفهانی نموذجاً)

روح الله صیادی نژاد*
فائزة پسندی (الکاتبة المسؤولة)**

الملخص
کان الغزل العذری حیّاً فی العصر العباسی رغم وجود الشعراء الذین ارتفعوا عن الحس المادی وعاشوا فی حبّهم معیشة طاهرةً نقیةً وعلی رأسهم محمد بن داود الإصفهانی المعروف بالظاهری. فهو نتاج تربیة إسلامیة صافیة امتزجت فیه التعالیم الدینیة بروح إنسانیة فنتجت عنها هذه العفة و"النیرفانا" من أهم میزاته ویمثل انعطافاً واضحاً فی تیار الشعر العربی، لأنّه وضع غرضاً شعریاً متمیزاً وکان حافظاً لأسالیب الشعر الموروثة، کما تأثّر بالحضارة الإسلامیة والثقافات الأخری آنذاک.
سعت هذه الدراسة أن تبرز بعض معالم التربیة الروحیة المشترکة عند البوذیة والإسلام وأهمیة الحیاة الروحیة ومکانتها عند الدیانتین؛ وتدور حول وسائل العملیة لتحقیقها ثمّ أسالیبها لتجرد النفس عن رغباتها وتحقیق الوصول إلی الذات الإلهیة. ومن أهم عناصرها الموت، الألم، تعطیل الإرادة، الصراع النفسی والمازوشیة.
هذا والمنهج الذی التزمناه فی بحثنا توصیفیاً تحلیلیاً ویعتمد علی مناهج الداراسات الحدیثة فی النقد النفسی الحدیث ویمکن معرفة الأجواء الأدبیة المسیطرة علی العصر العباسی من خلال النقد النفسی لأشعار الإصفهانی کما سلکنا فی هذا البحث مسلک النقد والتفنید. إذن دراسة دقیقة لأشعاره تُوضِح قیمة هذا الشعر من الناحیة الفنیة واتجاهه العفیف فی معالجة هذا الجانب الشعری المتمیز.

الکلمات الدلیلیة: الإصفهانی، النقد النفسی الحدیث، الغزل العفیف، النیرفانا.

*. أستاذ مساعد بجامعة کاشان، إیران j_rs1359@yahoo.com
**. طالبة مرحلة الدکتوراه بجامعة کاشان، إیران Faezehpasandi@gmail.com
التنقیح والمراجعة اللغویة: د. هومن ناظمیان
تاریخ الوصول: ١٣٩٣/٥/٥ش تاریخ القبول: ١٣٩٤/٢/١٨ش

المقدمة

من مهمات النقد الأدبی مواكبة الأثر الفنی لمعرفة أسسه الفنية والإبداعية فی جوانبها التاريخية والسيكولوجية والإجتماعية واللغوية. يحاول النقد النفسی العربی الحديث الدخول إلى دراسة الكثير من القضايا الفنية فی التراث العربی القديم؛ وأيضاً فهم أسرار الأدب عن طريق نظريات علم النفس مرتكزاً على إستنطاق منطقة اللاشعور وهی مركز تخزين تجارب الحياة النفسية. (شكری، ۱۹۸٤م: ۱۱۹) هكذا يعتقد علماء النفس[1] والباحثون فی اللغة العربية وآدابها، أنّ الباحث ينبغی أن يطالع ما كان له أثر فی آداب العصر كتاريخ الأدب والقضايا السياسية والثقافية والمؤثرة فی البواعث النفسية حتى يقدر على تحليل الشعر تحليلاً نفسياً.

ومن المزدهرات الشعرية فی العصر العباسی، إزدهار أنواع الحب فی هذا العصر وتبيين انحائها قصداً إلى الشهوات الرائجة ونموّ الثقافات اللادينية التی حذّرت المجمتع الإسلامی بحذافيره ولذلک شاع الغزل فی شتی مستوياته، فشاع الحب العذری (العفيف)[2] والإباحی بكل درجاتها لكن هناک بعض الشعراء كانوا يحافظون على قدرٍ كبيرٍ من الغزل العفيف والحشمة والحياء. (آذرشب، ۱۳۸۲ش: ۲۰٤-۲۲۳) ويتميّز هذا الغزل بعفة اللسان وصدق الصبابة وطهارة المعنا ورقة العاطفة وعنفوان الشوق مع نغمة حزينة وشيوع ألفاظ ومعان حضارية مستجدة والميل بأسلوب السهل السلس. (الإصفهانی، لاتا: ۲۵)

إذن الغرض من هذه المقالة وأهم ما استوقف هذا البحث، أولاً: تصريحٌ بيّنٌ لماهية وعناصر الحب العفيف والغزل العذری الذی يؤثّر فی نفسانية شعر الشاعر فی ضوء النقد النفسی الحديث (السيكولوجی). ثانياً: ما هی المضامين الأصلية فی شعره وهل إنعكست فيه خصائص الأدب العباسی؛ ثالثاً: معرفة أهم ميزاته المسمّى بـ"النيرفانا" وجذوره وهو يعتبر من أهم ميزات الغزل العذری وتعتبر مصدراً هامّاً من مصادر الصوفية وهو الميل إلى العزلة عن الدنيا وملذاتها والحياء والنقاء الناتج عن التربية الإسلامية والإنصراف إلى التأمل والفناء الذاتی لوصول المحبوب.

1. Psychologists
2. Love virgin

المنهج المتّبع فى هذه الدِّراســة هو المنهج الوصفى التحليلى والفنى النفســى ويرتبط بالمجتمع من ناحيةٍ وبالنفسية من ناحيةٍ أخرى. وهذا مقصد لم ينظر إليه كثير.

خلفية البحث

ومن بعض الدراســات المرتبطة: "الغزل فى العصر العباسى" رسالة ماجستير لفضل الله الســيد عبدالرؤوف (١٣٢٧ق)، "شــعر الغزل العذرى فى العصر العباسى شعراؤه وإتجاهاته الموضوعية والفنية"، للباحثة لينا عبد ربه خورشيد الشخشير(١٩٩٨م)، "معالم التجربة الروحية بين البوذية وصوفية الإسلام دراسة مقارنة"، للباحثة ماشطة أحمد (٢٠٠٧م)، "دراسة الحب فى الأدب العربى" للدكتور مصطفى عبدالواحد (١٩٧١م). فإنّ دراستنا هذه مبنية على النقد النفسى (السيكولوجى) الحديث وهذا مقصد لم ينظر إليه كثير من الدارسين وأنّ فى الدراسات المشار إليها أنفاً لا يوجد أى بحث أو مقال قام بدراسة الغزل العفيف لهذا الشاعر وتحليلها فى العصر العباسى ويبدو أنّ هذا المقال يحمل فى طياته شيئاً جديداً.

معرفة الشاعر وخصائص عصره

كان أبوبكر محمد بن داود الإصفهانى (٢٥٧-٢٩٧هـ) إيرانى الأصل، ولد ببغداد وهو من أكابر الفقهاء واللغويين والعلماء والمحدثين و القضاة والشعراء فى العصر العباسى فى إزدهاره وله منزلةٌ عاليةٌ ومكانة خاصة فى هذا العصر وهو فى سن مبكّرة وكان من المقبولين بالحجاز ومصر والشــام والعراقين وبلاد خراســان كما نعته إبن الرومى بـ"فقيه العراق". (الخطيب البغــدادى، ١٩٣٢م: ج٥/٢٥٦) فله مصنفات مختلفة فى المذهــب الظاهرى. له كتابٌ سمّى بـ"الزهرة" وأيضاً أتى فيه من نوادر وذكر فيه من أشعار خاصةً فى غزل العفيف كما أشار إليها إبن خلكان، حاجى خليفة وابن الجوزى. (حاجى خليفة، ١٩٤٦م: ج٢/٢٠١٤)

وأرادَ أبوبكر أن يرسّــم من خلال قصائد هذا الكتاب حرارة الشوق وأعماق الحبّ الذى تصاعدت براعمه فى نفســه، وانعكست آثاره ومرائر الحرمان الذى يعانيه ويهوى حبيبته بعين قلبه لا هواه وغرماً مدنفاً متيماً قولاً وفعلاً وجســداً وحسّاً ومجاهداً لغرض النفس وغصص الحب والوشاية العواذل، ووفياً أميناً لا يخون العهد ولا ينقض الميثاق. (الصفدى، ١٩٤٩م: ج٣/٥٨)

وفى هـذا العصر كان للإيرانيين دور كبير فى النهضة الأدبية ولاسـيما للغزل العفيف دورٌ هـام والحبّ من أهمّ مضامينه فهو يصدر عن نفس طاهرة عفيفة تحن إلى السّـمو الروحى والطهر النفسى والجمال المطلق وتنشد ألحان الشوق واللوعة معبرة عن الحنين. (آذرشب، ١٣٨٢ش: ٥٩-٤٧)

وهنـاک العلاقات الثقافية بـين العرب والهنود وكانت للفتوحات الإسـلامية لبلاد السـند أثر هام فى إمتزاج العنصر الهندى بالإسـلامى فكانت هـذه العلاقات قوية فى العصـر العباسـى وكان الثقافة والفكر الإسـلامى قد إتصل بالحضـارات والثقافات الأخـرى بعد ترجمة الكتب المختلفة خاصة عن الهنديـة وكل ذلک كان له أثره فى إبن داود فهو متسع الثقافات، طليق الأفق وكان الإتجاه الصوفى من الإتجاهات السائدة فى فهم طبيعة العشق فى عصره لكثرة إنغماس الناس فى الترف والتصوف الإسلامى نشأ فى بيئة إسـلامية وهو يمثل جانباً من الفكر الإسـلامى إتصل بالثقافات الدخيلة والمترجمة كالفلسفة اليونانية والهندية وإستفاد منها. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ٥٤-٦٨)

ومن الملاحظ أنّ الدراسـات الفقهية والتشـريعية والمذاهب الفقهية الأربعة نشطتْ؛ فالفقهـاء يجتهدون ويتناظرون ويختلفـون ويكثرون من التآليف والمصنفات مما أدّى إلى ظهور مذاهب فقهيـة ثانوية إلى جانب المذاهب الأربعة الكبرى ولكلّ مذهب مجموعة كبيرة من أسـاتذته وشـيوخه يذيعونه فى العالم الإسلامى ومنها المذهب الظاهرى نسبة إلى أبى سـليمان داود بن علـى بن خلف الأصبهانى الظاهرى وهـو يقوم على إنكار القياس فى الدين ومسـائل التشـريع، لأن القياس عقلى والدين إلهى، ومن أجل ذلک كان يرى الوقوف عند ظاهر الكتاب والسـنة وعدم فتح الأبواب للقياس والآراء التى تنبثق عنه. (آذرشب، ١٣٨٢ش: ١٦٨)

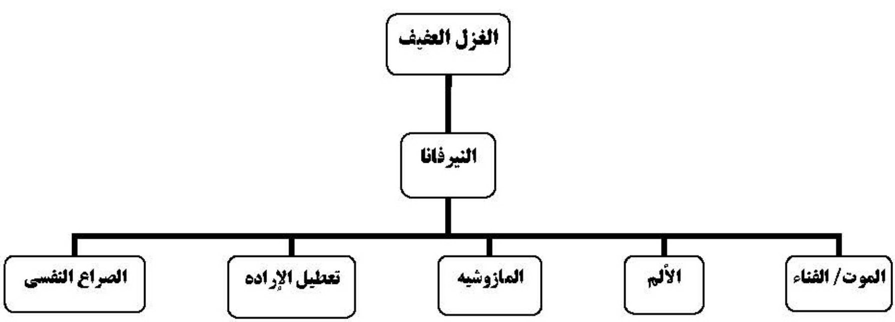
وأخذ "الزهد" ينمو سريعاً منذ فاتحة هذا العصر حين انتشرت موجة الفساد والتّحلل الخلقى فى المجتمع الإسلامى آنذاک، إذ أصحابه -ومن أهمهم الإصفهانى- يتحدثون عن الحب الإلهى وأحواله والنشـوة به إلى درجة الفناء فى الذات العلية ويصوّرون العشـق ولوعة الحبّ فى القلوب ومشاعرهم. (المصدر نفسه: ١٦٩)

الغزل العذرى (= العفيف، الروحى)

العـــذرى نفس ممزقة بين الانجذاب المادى للجســـد والتعلـــق الروحى بالمحبوب من حيث هو إنسان بالروح قبل الجسد وما العفة فى شعرهنّ إلا نتيجة تلقائية للإيمان بالقيم الإســـلامية. أمّا التّمنع عند المقدره على الوصال وهو ما يســـمّى عادة بالأفلاطونية فى الحب، تعبير عن عواطفها وأحاسيسها الإنسانية التى فطر عليها إلّا أنّ التّطبع والتّخلق بأخلاق الدين والتحلى بســـمات مهذبة يجعلان هذا المحب متعفف مترفع يســـمو فى حبه عن العلاقة الجنسية والحق أن أصحاب هذا الحب شطحوا شطحات صوفية فى أشعارهم ونظموا ما يسمّى بالحب الإلهى أو العشق الإلهى. (اليوسف، ١٩٨٢م: ١٦)

فالعشق كما يعبّر عنه إبن حزم الأندلسى فى المفهوم العربى ذو روحية نابعة من طبيعة الحضارة العربية الإســـلامية ذات الصبغة الروحية والجذور العميقة ولها روح الأسطورة والحب العذرى أصّل للمفهوم الروحانى لماهية العشق الحىّ عند العرب وهو ضرب من التصوف الإسلامى والصوفية بدأت من حيث إنتهت العذرية. (الأندلسى، ١٩٣٠م: ٦٠)

وهنا نشير إلى الدراسة المقارنة عن الطرق والأساليب لتحقيق النيرفانا، هذا الهدف الأسمى والغايـــة القصوى فى التعاليـــم البوذية، وعند الصوفية وبعض مواضع التشـــابه والإختلاف بينهما:



إنّ النيرفانـــا يعتـــبر من أهم ميـــزات الغزل العذرى وهو أسمـــى حالات الوجود فى البوذيـــة[١]. تدعو البوذية إلى الإعتزال الكلى عن جميع شـــؤون الحياة فى تملك الأموال والإبتعاد عن الناس وعدم التلذّذ بالرغبات للوصول إلى النيرفانا. (نومسوك، ١٩٩٩م:

١. ديانة شرقية شاعت فى الهند وأسّسها بوذا.

٢٨٠) وتعتبر مصدراً هامّاً من مصادر الصوفية فانتشرت في فارس وخراسان وما جاورها قبل الفتح الإسلامي وكان كثيراً من مشايخ الصوفيه من هذين المدينتين لتأثرهم بجوارها وميلهم إلى العزلة عن الدنيا وملذاتها والإبتعاد عن الناس، إنصرافهم إلى التأمل والفناء الذاتي وإنقطاعهم إلى العبادة وعزوفهم عن الزواج والتبتّل والإعتزال والمعاناة الإنسانية لوصول المحبوب فنجهوا نهجهم. (آذرشب، ١٣٨٢ش: ١٦٨) وهذا الرأي عند الصوفية مأخوذ من الآية الشريفة: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ﴾ (الحديد: ٢٠) كما ينشد الشاعر:

أَمِنتُ عليکَ الدَّهرَ والدّهرُ غادرٌ وسکنتُ قلبي عنکَ والقلبُ نافرُ

(الإصفهاني، لاتا: ١٧)

النيرفانا[1]

إن كلمة نيرفانا كلمة سنسكريتية وغلبت على الفلسفة البوذية وبمعنى إنتهاء الشهوة أو الفناء التام للروح والجسد معاً أو خمود الحياة (الجسم و...) وبرودتها بعد حرارتها وتعتبر هدفاً أسمى للبوذي وعامل السعادة وليست سوى ثمرة من تأملات بوذا الطويلة ومجاهداته الشاقة لكي يدفع عن نفسه آلام الحياة كالمرض والشيخوخة والموت والرغبات. (موتوكان، ١٩٦١م: ٣٧)

تكشف الدراسة أن الطريق إلى نيرفانا ثلاثة: ١ـ مرحلة الإلتزام بالدين، الأخلاق والعمل الطيب ٢ـ مرحلة الرياضية النفسية والتأمل الذاتي ٣ـ مرحلة المعرفة والكشف والنظرة السليمة؛ وهي تحصل لمن استطاع أن يعيش حياة يسودها عدل كامل وصبر وشفقة على الكائنات جميعاً وعندئذ يجوز أن يجنب نفسه العودة إلى الحياة وسينطلق إلى غاية نبيلة وعالم آخر عالم لا يمت إلى الواقع بصلة. (سانج، ١٩٧٨م: ٤٠٦)

ومن الملاحظ أن الشاعر أنشد بالمفردات الدينية واسترفد ألفاظاً من الدين والقرآن قد يعود هذا إلى العقيدة النابعة من الاسلام التي دلّت على ثقافة دينية ويؤكّد مدى تأثيره بالقرآن واستعانته به وبالعلوم الدينية وهي نتيجة نزعته شكلاً ومضموناً:

1. Nirvana

إذا اختلَطَ الظَّلامُ وهم سُكارى   بكاساتِ الرُّقاد إلى الصَّباح

(الإصفهانی، لاتا: ٤٢)

الشرح: عندما يَنشر اللّيلُ جناحَيْه على البَسيطةِ نَجدُ هؤلاءِ قد رَكَنوا إلى نومٍ هادئٍ مُريحٍ لا يَنْغصُ عليهم نومَهم ورُقادَهم أمرٌ مِن الأُمور؛ كما جاء فى القرآن: ﴿وَتَرَى النَّاسَ سُكارى وما هُمْ بِسُكارى﴾ (الحج: ٢)

إذن النيرفانا العذرية تسامى للعذرى الذى كان يعيش صدام شبوب عاطفى مع هوية أصلية تناديه من الأعماق للإشباع الغريزى فتسامى العذرى عملية حضارية قوامها أن العذرى يتخلى عن النزعة الجنسية فى التماس اللذة الجزئية وإتخذ لها هدفاً آخر يتصل تكوينياً بما تخلّت عنه الذات وبذلک توصف بأنها عملية ذات طابع نفسى اجتماعى جعلت العذرى يتسامى بذلک عن الإهداف الجنسية الشبقية التى هى فى نهاية الأمر أهداف أنانية إلى أهداف ذات طابع حضارى تضحى فيه "الأنا" بمتطلباتها الغريزية من أجل بناء "النحن" بناء متكاملاً وبعبارة أخرى المراد منها القضاء على الفردية التى تذوب فى الروح الجماعية مؤدية إلى حالة من السكينة والسعادة الكاملة. (اليوسف، ١٩٨٢م: ٩) يقول الشاعر:

فى عفةٍ نتحامى أَن يُلِمَّ بها   سوءُ الظنونِ وأن تغتالَها الرِّيَبُ

(الإصفهانی، لاتا: ١٧)

الشرح: حبُّنا فى عفةٍ، نبذلُ كلَّ ما فى وُسعنا أَنْ يبقى دائماً، وألّا يخترقَه سوءُ ظنِّ الآخرين، وألّا يَقضى عليه الشكوكُ والظّنونُ من قِبلِ الآخرين. أو:

وفتيانِ صدقٍ قد سئمتُ لقاءهم   وعفّفتُ طرفى عنهم ولسانى

(الإصفهانی، ١٩٣٢م: ١٤٦)

الشرح: ربّ شبابٍ ذوى صدقٍ تَعبتُ مِن لقائهم وزيارتِهم وغضضتُ عينىّ عنهم ولم أتكلّم معهم [أعرضت عنهم].

والإسلام قد عدل من مفهوم الحب فنقله من مفهوم حيوانى بهيمى إلى مفهوم روحى متسام أصله وقوامه الحياء والنقاء. كما أنّ تسامى العذرية أفرزه تغلب الحياء والنقاء الناتج عن التربية الإسلامية على توق النفس ذات الدوافع الشبقية. ولذلک فمن

مميزات الحب العذرى إعتقاد العشاق بقوة خارقة لا حول لهم ولا قوة فى ردّها أو السيطرة عليها فيرتفع عنهم اللوم فى كل أعمالهم وترفع عنهم المسؤولية. باعتبارهم مجبرون وخاضعون لسلطات العشق فيعبر الشاعر عن الرغبة فى الوصال بتعبير يقبّله المجتمع. (جلال العظيم، ١٩٨٣م: ٩٥)، يقول:

فلو لم تكن تهوى الفراقَ نَحرتُها ... ولم تَلتمِس عمداً لها مَن يَقودُها

(الإصفهانى، لاتا: ٢٢)

الشرح: إنَّ الشاعرَ يقول: هذهِ المطيّةُ كانتْ تهوى الفراقَ فلو لم تكنْ تهواه لَكان نصيبُها النّحرَ ثمّ إنّ قيادَها لم يكنْ باختيارِها.

وأنتَ ذاک وقلبی ذا الّذی ملکت ... هواهُ نفسَکَ إکراهاً وتَخییرا

(الإصفهانى، لاتا: ٢٣)

الشرح: أنتَ ذلک المحبوبُ الذی ما وفا بعهدِه وقد بَقی القلبُ معلّقاً بِذکراها مِن الجانبیْن، جانبِ الإکراهِ وجانبِ التَّخییر.

ولم یکن باختیارٍ لی فأَترُکُه ... ولااضطرارٍأتاهُالقلبُ مَقهورا

(الإصفهانى، لاتا: ٢٥)

الشرح: وهذا التغیُّرُ فی القلبِ تجاهَ تصرّفاتِک لم یکنْ مِن تِلقاءِ نفسی، ولم یکنْ بإختیاری حتّی أَترُکَه ولا عن إضطرارٍ بل اُصیبَ القلبُ بذلک فهی مِن دواعی القلبِ ونزعاتِه.

ومن أهم خصائص النيرفانا، التجرد من أغلال الحياة وقيود النفس والمراد به الآلام والشهوات النفسية كالطمع والكراهية والحسد والحقد والخوف وخاصّة الحب، فإذا تجرّدت النفس عن الحب فإنّها تتخلّص من الإحساس بالألم الذی يسبّبه إرتباط النفس بالأجسام وتحدث حالة التشبّع الروحی بالإنصراف عن الدنيا المادية كلّها ومستعدة للوصول إلى نيرفانا. ومن سماته التجرد من فكرة الذات وهذا موافق لمعنى النبل. (سانان، ١٩٧٠م: ٣٢٠)

لكن النيرفانية العذرية نحت منحى فنياً فی تصويرها للجسد المحبوب بلغة غير شبقية كانت إرهاصاً حقيقياً للصوفية العرفانية فيما بعد؛ وهو ذات طابع فنی متسم بالجمولة العرفانية الصوفية التی اتصلت بالذات الإلهية ولذلک بين العفة فی الحب وبين الزهد

من سمات مشـــتركة وملامح متشابهة ونزوع إلى الأعلى والتحريم الجنسى. فالعذرية فى تعبيرها عن العشق أعطت للحب بعداً روحياً كان إرهاصاً حقيقياً لدخول رمز المحبوب بحمولة معرفية عرفانية دالاً على الحب الإلهى. (جودة، ١٩٨٣م: ١٣١)

كما يذكر ابن داود فى تفسير الصوفى لحكمة العشق وتعليل حدوثه بين الخلائق، أن المتصوفين يرون فى العشق قدراً يمتحن الله به من يشاء من عباده ويعوّض لهم فطه الذلة والإنقيـــاد حتى يصل الناس من وراء ذلك معرفه حق الله ســبحانه وإيثار رضاه على رضا العباد. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ٧٢):

فحتَّامَ لا انفکّ شوقاً إلى الرِّضـــا أُصدِّقُ من صِــدقى لَديه مُکذَّبُ

(الإصفهانى، لاتا: ١٦)

الشرح: إلى متى أبقى ملازماً لحبِّک مُتشوّقاً إلى تحقُّقِ رِضاک، فأنا فيما أنا فيه مِن صدقِ ادعاء، ولکنَّ الأمرَ لم يکنْ لِيصدِّق مِن جانبِ الحبيبِ بل يُکذِّبُه.

العَذرُ يلحقُه التحريفُ والکذبُ وليسَ فى غيرِما يُرضيکَ لى إِربُ

(المصدر نفسه: ١٧)

الشـــرح: الاعتذارُ مِن التَّقصيرِ فى أمرِ الحبِّ قد يتبعُه أمورٌ تؤدّى إلى التَّحريفِ عن الصوابِ وکذا اللُّجوءِ إلى الکذبِ، ولا توجد عندى حاجةٌ إلّا رِضاک.

وتُرضى قلوبٌ قد تَواتر سخطُها عــلىَّ فعــادتْــنى بــغيرِ تــرات

(المصدر نفسه: ٢٠)

الشـــرح: وســترضى قلوبٌ- أى قلوبُ الأَحبَّة- قد تراکَمَ وتضاعَف سخطُها عليه فعادتْه بغيرِ وترٍ ودونَ أَىِّ ذَنبٍ.

الف- الفناء/ الموت[1]

حينما تسرّبت المذاهب الهندية إلى العالم الإسلامى کان إتفاقاً کبيراً بين فکرة الفناء بينهم فإنها متفقة فى الأصل وهو الوصول إلى مرتبة الکمال وســعادة النفس وإختلفت فى فروعها کما نشير. (الهاشمى، ١٣٤٦ق: ٢٤)

ومــن الملاحظ أنّ النيرفانـــا إتخذ من الفناء هدفاً أسمى فى الحيـــاه البوذية والمتأمل

1. Death

البوذی کان ینبغی الفناء دون الإتحاد بمدبر هذا الکون. ومن هنا قسّم البوذیة حالات الفناء فی النیرفانا إلی قسمین: ١-فناء شبه التام لأن الجسم لم یزل حیاً أمّا النفس فانیة ولا تتعلّق بحیاة الدنیا ٢-الفناء التام بعد النیل إلی النیرفانا ولا یبقی جسماً أو روحاً ولا یبقی وجود ذاتی للفانی ولا یبقی فی نفسه ولا فی تفکیره شیء لا إله ولا غیره؛ کما یعتقد أن لا تخلو الحیاة من المعاناة التی یسّببها الشقاء (کالولادة، الشیخوخة، المرض، مفارقة الصدیق...) وسرّ الراحة هو قتل تلک الرغبات. (واسین، ١٩٨١م: ٢١٤)

ومن ثمّ الفناء لتحقیق النیرفانا فی البوذیة شأنه شأن الفناء فی التصوف الإسلامی غایة یصبو إلیها السالک البوذی بعد القیام بمجاهدة النفس مجاهدة شاقة طویلة وهی حالة من التشبّع الروحی بالإنصراف عن الدنیا کلّها إذ وصل إلیها الإنسان تتخلّص النفس فی أثنائها من الشعور والإحساس ومن الرغبات والشهوات ومن کافة الصفات البشریة فتضمحلّ الکائنات فی نظرة حتی یصبح لا یشاهد فیها شیئاً.

أما فی الصوفیة إنّ الفناء هو الغایة القصوی للریاضه النفسیة وآخر مرحله من مراحل الطریق للسالک العذری فی سیره إلی الله. فالصوفی الإسلامی کان یرید الفناء فی الذات الإلهیة وهی قمة الطریق، غایة التصوف وثمرة مجاهدة النفس، ینالها فی طریقه للبحث عن الحقیقة. (ماتیوس، ٢٠١٣م: ١٢١)

بعبارة أخری فناء المتصوف العذری غیر ما یکون فی بوذا، إذ معناه فناؤه عن نفسه وصفاته الحیوانیه الأرضیة حباً فی ذات الله بإلتزام التهذیب لا التعذیب ومتی تمّ له هذا الفناء أشرف به علی طور لا یشهد معه فی الوجود إلا الله حتی ولا نفسه التی بین جنبیه فلا یری وجوداً إلا لواجب الوجود وحده وإما وجود سواه أیّا ما کان فهو وجود مجازی غیر ذاتی لقبوله العدم والفناء؛ أما الوجود الحقیقی الذاتی فهو للذات العلیة الأبدیة الدائمة البقاء وحدها فیحصل بعین البصیرة والطهارة إلی مقام یسمّی مقام اللقاء أو الوصول وراء العقل المجرّد والإتحاد به ویمیل الحب إلی الفطرة الإلهیة فی الإنسان مهما وصل إلی هذا البحر الجیّاش الذی یجیش قلبه المتراکم من الحب العفیف وهذا هو السبب النفسی الأساسی والعامل الأصیل الذی یمیل العذری نحو هذا الإتجاه ویؤدی إلی النفس الراضیة المرضیة المطمئنة بالإیمان الراضخة لأحکام الشرع والدین

والرقـی الروحـی إذ یصیر قلبه ملیئاً بالصدق والمروءة والطهـارة والحنو إلی عباد الله والخلائق أجمعین فهذا الفناء یعقّبه الإتحاد بالله، یقول:

جُعلتُ فداک إن صلحتْ فِداء　　　لنفسـک نفسُ مثلـی أو وِقاءا
وکیف یجوز أن تفدیک نفسـی　　　ولیس محلُّ نفسـینا سـواءا

(الأصفهانی، ۱۹۳۲م: ۷۲)

یشـیر الشاعر إلی نفس المحبوب التی تکون أعلی شـأناً من نفسه ولیستا فی مرتبة واحدة وهذا یدلّ علی کثرة الإخلاص فی طریق الحبّ لأنّ الشـاعر یفدی نفسـه له ثمّ یحتقرها ویرجّح المحبوب علی نفسـه وهذا نهایة الفناء فی الحبّ الإلهی لأنّ النفس أعزّ شیء عند کلّ إنسان.

لا یکتمـل الحدیث عن الموقف النفسـی عند العذریـین إلا بتوضیح رؤیتهم للموت کمـا قال تعالی: ﴿کلُّ نفسٍ ذائقةُ الموتِ﴾ (العنکبوت: ۵۷) وقد إرتبط الموت بالمحبوب فی الشـعر العذری إرتباطاً وثیقاً وصوّرها الشعراء بوصفها سبباً للموت لکن الموت من ناحیـة أخری یمثّل عند العذریین إنعتاقاً من الألم، یمثّل وجهة الخلاص الوحیدة من هذه الأحاسیس المدمّرة والحیاة العاطفیة غیر المستقرة (شورون، ۲۰۰۰: ۵)، یقول:

تجرَّت علیه النائباتُ فأصبحتْ　　　بکلِّ الرَّدی غیر الحمامِ تُبـادره

(الإصفهانی، لاتا: ٤۸)

الشـرح: کَثُرتْ وازدادتْ علیه نوائبُ الدّهر واسْتحقَرَتْه لِضعفه، وهَجمتْ علیه بکُلِّ أنواعِ البلاء إلّا الموت، أی لم یُهلکْ حتی یَرتاحَ ولکنَّه یُعذَّبُ بمکارهِ الدّهر.

فیا ویکَ لا تسـرع إلی البیـنِ إنّه　　　هو الموتُ فاحْذرْ غبَّ ما أنتَ صانعُ

(المصدر نفسه: ۵۵)

الشـرح: ویلـکَ أیُّها الحبیبُ لا تعْجلْ فی الإبتعادِ عـّنی لِأنَّ الفراقَ هو الموتُ بعینِه فاحْذَرْ عواقبَ ما تُقْدِم علیه.

ب- الألـم[1]

الحیـاة فی تفکیر البوذیة ألم من شـرور هذه الدنیا وطبیعة فی الإنسـان لا مندوحة

1. suffering

من القضاء والتشاؤم ناشئة من هذا الألم. فإذا أردنا القضاء عليه يلزم القضاء على الإنسانية نفسها ومصدره هو الشهوة التی حدثت من الإرتباط بين الحواس والأشياء الخارجية والألم كالنار التی تلتهب فی الحطب، أطفئوها وتخلّصوا منها، فيقول إعدموا الألم فتكتسبوا الخلاص وعلى هذا ليس هناک أسمى من سعادة الطمأنينة وذلک عن طريق الوصول إلى النيرفانا. (نومسوک، ۱۹۹۹م: ۲۵۹) وليس الألم مقصوراً على الألم العضوی من أعضاء الجسد بل يشمل جميع تصرفات الإنسان المزيّنة بالرغبات والإعتداد بالذات وهو على قسمين: ۱-الألم الجسدی (كالولادة، الشيخوخة، المرض والموت) ۲-الألم النفسی (الحزن والكراهية والطمع وماشابه ذلک.) (موتوكان، ۱۹٦۱م: ۱۹۱)

وأمّا تخلل الألم نسيج التجربة الشعورية عند العذريين، أصبح الحبّ عندهم مرادفاً للألم وهو الأثر النفسی الحاد فی نفوس فشلت فی أن تحب وفشلت فی أن تنسى ولم يبق لها إلّا أن تظل فی عذاب مقيم، عذاب ليس من نهاية له. وقد تجلّى القلق فی أمنيات الشعراء والعلاقة بين القلق والأمانی علاقة قوية، فالأمنية رغبة غير محققة، ويرتبط بمحاولة تحقيقها إحساس القلق أو أن بواعثها داخل النفس بواعث قلق وألم على وضع قائم يراد تغييره أو إصلاحه وقد فشل العذريون فی حبهم وأحسّوا فی أوقات أنّ الإرتباط الطبيعی بمحبوباتهم لا سبيل إليه ولذلک فقد جنحوا إلى عالم الأمانی يحقّقون فيه ما قد عجزوا عن تحقيقه فی الواقع. (القط، ۱٤۰۷: ۱۲۰) يقول الشاعر:

فأنتَ كمشتری أثرٍ بعينٍ فقلبُک بِالصَّبابةِ مُستطارُ

(الإصفهانی، لاتا: ٤۷)

الشرح: أيُّها الشاعرُ! أنتَ كمَن يُبدِّلُ الأثرَ بالعيانِ (متأثرٌ بصُور الخيال مِن الحبيب) وقلبُک مُتولّعٌ بالمحبّة يُخفقُ بالمودّة والغرام.

أرى كلَّ مُرتابٍ يخافُ خيالَهَ كأنَّ عيونَ العالَمين تُراقبُه

(المصدر نفسه: ۱٦)

الشرح: يشيرُ الشاعرُ إلى الحالاتِ النفسيةِ عند الإنسانِ وتُسمّى إحدى هذهِ الحالات فی علمِ النَّفس بالوسواسِ أو مرضِ التردّدِ بقوله: أَعتقد بأَنّ كلَّ شخصٍ أُصيبَ

بمرضِ التَّرددِ وكثرةِ الشَّك يخاف ممّا يخطر ببالِه ويَخشى حتّى مِن ظِلّه وخيالِه، ويظُنّ أنَّ كلَّ النّاسِ يُراقبون أَقوالَه وأَعمالَه.

وهكذا كان للقلق والألم مظاهر شتى فى الشعر العذرى كان الليل وكثرة التساؤلات والتعبير عن الغربة والحنين إلى أماكن حبهم وكذلك أمنيات الشعراء ورؤية الغراب وظاهرة الإلتفات، كل هذه العناصر أبرزت إنفعاله عند العذريين، كما نرى عند الشاعر:

أتَذكرُ اليومَ ما لاقيْتُ مِن كمدٍ ‌ ‌ ‌ ‌ أمْ قد كفاكَ رسولى بالّذى ذكرا

(المصدر نفسه: ٤٩)

الشرح: هل تذكر اليومَ الذى أُصبتُ فيه بمرضِ الهوى وما لاقيتُه مِن الحزن وألمِ الشوق أو قد اكتُفيتَ بالخبر الذى وصلَ إليك مِن حالى ولم تتفقَّدْ أَحوالى.

فلستُ أُبالى بالرّدى بَعد فقدِه ‌ ‌ ‌ ‌ وهل يَجزعُ المذبوحُ مِن أَلَمِ السَّلخ

(المصدر نفسه: ٤٢)

الشرح: إنَّ فقدَ محبوبِ الشاعرِ أشدُّ عليه مِن الموتِ والهلاكِ، فإذا كان بُعدُ المحبوبِ وهجره أشدَّ عليه مِن الموتِ والهلاكِ، فهل يُبالى بالموتِ بَعد فقدِه، وهل يَتألَّم المذبوحُ مِن ألمِ سَلخِه؟

ووجد الشاعر فى قلبه بقايا من الحزن لألم الفراق ويبين لنا ابن داود أنه يتعجّب من إجتماع الهوى واليأس فى صدره دون أن يدرك أن ما فى قلبه من ألم الفراق ليس هوى فى ذاته ولكنه بقايا الهوى الزائل من وجود اليأس. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٧١)

وليس غريباً مَن تناءَت ديارُه ‌ ‌ ‌ ‌ ولكنَّ مَن يُجفى فذاكَ غريبُ

(الإصفهانى، لاتا: ٣٤)

الشرح: فى رأى الشاعرِ ليس الغريبُ مَن يبتعدُ عن موطِنه وأهلِه، بل الغريبُ هو الَّذى يَظلِمه المحبوبُ ولا يُبالى بهِ، ولا يهتمُّ بما يحمله مِن حبٍّ، فهو الجفاءُ بعينِه وهى الغربةُ بعينِها.

فقالَ رَفيقى ما لِلَونِكَ حائِلاً ‌ ‌ ‌ ‌ وعينيْكَ ما يَعدو جفونَك جُودُها

(المصدر نفسه: ٤٣)

الشرح: إنَّ لونَ الشاعر قد تغيَّرَ مِن شدَّةِ الحُزن والألمِ على فِراق المحبوب وحينذاك

ســـألَه صاحبُهُ ما هذا الإصفرارُ الطارئُ على وَجنتَيْک وخَدَّيْک وما لِعينيْک لا تَكفّانِ عن ذَرفِهما هذه الدُّموعَ السّاخنةَ.

بعد أنْ يُبيِّنَ الشــاعرُ أنَّ قطراتِ دموعِه قد تناثرتْ على خدَّيْه بعد أن انقطعَ سِلكُها يقول: إنَّ لونَه قد تغيَّرَ مِن شدَّةِ الحُزن والألمِ على فِراق المحبوب وحينذاک سألَه صاحبُهُ مــا هذا الإصفرارُ الطارئُ على وَجنتَيْک وخَدَّيْک ومــا لِعينيْک لا تَكفّانِ عن ذَرفِهما هذه الدُّموعَ السّاخنةَ:

ما يَعلم اللهُ أنّي مُذْ هويتُكمُ أطيق إظهارَ ما أَلقــاهُ باللَّفظ

(المصدر نفسه: ٥٤)

الشرح: اللهُ يعلمُ أنّي مُنذ أنْ هَويتُكم أستطيعُ أنْ أبوحَ بلسانى ما ألقاهُ مِن شدّةٍ وألم.

ج) الصراع النفسى[1]

إنّ النيرفانا هى أعلى درجات الصفاء الروحانى التى يبلغها البوذى بعد مصارعاته وجهوده النفســية عن طريق تجريد النفس وقمع جميع الشــهوات والرغبات وممارســة الضغــط على الذاتيــة والأنانية والتركيز الباطنى فإذا وصل البــوذى إلى هذه الدرجة زالت من نفســه رغباته وإنعدمت مطامعه وأهدافه على زعمهم فلايحسّ بأية مشــاعر تدفعه لفعل خير أو لإرتكاب الشــر وجــذوره الثلاثة وهى الشــهوانية، الحِقد والوَهم ويمكن التغلب والقضاء عليها ثمّ الوصول إلى النيرفانا. (نومسوک، ۱۹۹۹م: ۲٥۳)

هذا وظاهرة الصراع النفســى إحتلت جانباً كبيراً من الشعر العذرى بل إنها كانت من أكثر الظواهر إلحاحاً فى هذا الشــعر، فــلا تكاد تمر قصيدة أو مقطوعة دون أن تبدو فيها إشــارة إلى هذا الصراع أو أن يكون الصراع النفســى هو لحمة القصيدة وسداها؛ وله أثر مباشر لسيطرة الإنفعالات والعواطف على القصيدة العذرية. الإنفعالات -إذن- كانت عنصراً بارزاً فى التجربة الشعرية للعذريين وكانت مجالاً خصباً للتوتر النفسى الذى أخذ صورة صراع، والذى إستطاع أن يتغلغل فى معظم الشعر العذرى، فأثر فيه سلباً أو إيجاباً. (المليجى، لاتا: ۱٥۷)

1.. Psychological conflict

فإنّ مشــكلة الصراع النفسى من المشــاكل المهمة باعتبار نتيجتها حالة من الكبت للدافع الذى لم يتم إشــباعه وعدم حلّها نتيجة حالة من التوتّر والقلق وعدم الإرتياح؛ وقد إنتهى فى بعض الأحيان إلى المرض النفسى أو العصبى كما لا يحفل بنوال أو وصال وهذا يدلّ على القناعة الشديدة. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٠٦)

ومن الملاحظ أنّ الفراق من الآفات الذى تعرّض فى الحب فتعقد مأســاته وتسير به فى طريق الأسى وهو إضطرارى لا ذنب فيه ولا ملل وعند ابن داود الترويع بالفراق هو السهم الذى لا يعدل عن مقاتل العشاق ومن رمى به من المحبوبين أصاب ومن دعى به من المحبين أجاب (الإصفهانى، ١٩٣٢م: ١٥٥) والمحبون يشــفقون دائماً مــن الفراق ويحذرون وقوعه وذلک ما يملأ قلوبهم قلقاً ويذهب عنها الطمأنينة. (المصدر نفسه: ١٣٤)، يقول الشاعر:

أم كيفَ يَبــرأ قلبى مِن صَبابتِــه   بِطبِّكُم ودَوائِــى عندكُم دَائِــى

(الإصفهانى، لاتا: ٣٢)

الشــرح: كيف يتخلَّصُ قلبى ويبرأُ ممَّا أصابَه من الحبّ الذى ما بَرِحَ يُلازِمه بواسطةِ طبابتِكُــم، فى حينٍ أنَّ الداءَ هو الــدَّواءُ [لا جَدوى مِن المعالجةِ فى حينٍ أنَّ دائى دوائى ودوائِى دائى].

فأغضى على جمرِ الغَضا خشيةَ القِلى   ولولا الهَوى ما ضَاقَ عنِّى مَهــربُ

(المصدر نفسه: ٣٣)

الشرح: أتحمَّلُ المصائبَ فى طريقِ وِصالک وأَصبر على الأَذى خشيةَ الفِراق وكأنَّنى أَعيشُ على جمرٍ، ولولا حبُّک ووصالُک لآثرتُ الفرارَ ولم يكن هذا الأَمرُ علىَّ صعبٌ.

هو يريد نسيان الحبيب لكنّها ليست الإرادة القوية التى تترجم الرغبة إلى فعل جاد وإنما تنحصر فى حدود الرغبة التى تصطدم بعدم قدرته على النسيان فتقف عاجزة وترتدّ على مجالِ الأمنيات التى لا تتحقّق. كما نرى صراع بين حبه للمحبوب ورغبته الصادقة:

أبَكّى عَلى مَن لستُ أرجو ارتجاعَهُ   وأبكى على أن لا يَكون رَجــاءُ

(المصدر نفسه: ٣١)

الشــرح: وأَبكى أَيضاً لأَنَّنى لم أَكن على يقينٍ أَنَّ الحبيبَ سَيعودُ وليسَ هناکَ أملٌ أو رجاءٌ لِتحقُّقِ هذا الأمرِ.

الشاعر فى مجال الصراع النفسى يقوم بوقفة مع النفس وحساب لها وهو يحاول إقناع نفسه بهذا وكيفية الخروج من هذه الدائرة القاتلة ومن المستحيل إرضاؤها كلّها، يتصارع فى نفس الشاعر دافعاً الخوف والحب: الخوف من الله والحب إليه، ويعبّر عنه الرغبة فى لقاء محبوبته، الخوف من الله يتطلب منه التقوى والخشوع وللتقوى حدودها المرسومة فى الدين وأبسطها، والحب يتطلب منه أن يصل إلى محبوبته ويصاحبها فلابدّ من الصراع وخاصةً إذا كانت الدوافع متكافئة، لا سبيل إلى إرضائها معاً، يقول:

إذا لم أنافس فى هواک ولم أَغِرْ　　　عليک ففيمَن ليت شعرى أنافِس

(المصدر نفسه: ٥٣)

الشرح: إنْ لم أبذلْ جُهدى ولا أُرغّبُ نفسى فى محبّتِک، يا تُرى! فإلى مَن أَبذلُ هذا الجهدَ وهذه المنافسةَ (أى لا أبذلُها لغيرِک).

ومن الملاحظ أنّ دائرة الصراع النفسى كانت النفس بكلّ تعقيداتها ولعلّنا وجدنا أيضا أنّ بعض أسباب الصراع النفسى كانت تنشأ فى خارج النفس وآثارها داخل النفس ووجدنا أيضاً أن نتيجة الصراع النفسى فى الشعر لم تكن معلّقة وإنما هى محسومة فى أغلب الأحيان لصالح دافع الحب وهذا يعنى دوام الصراع فى صور أخرى ولعلّ من الأشياء اللافتة للنظر هنا توارد بعض التعبيرات عند العذريين على صور متشابهة، فلا نستطيع الإدّعاء أن الصراع كان بين الروح والجسد أو بين الأمل واليأس. (الخليف، ١٩٦١م: ٤٨) فكان للصراع النفسى آثار سلبية وإيجابية منها اليأس بقدر ما فيها من الإحباط والقلق والرجاء بالوصل بعد الصرم، يقول:

إذا دَعا اليأسُ قلبى عنکَ قالَ له　　　حسنُ الرَّجاءِ فلم يَصدُرْ ولم يَرِد

(الإصفهانى، لاتا: ٤٥)

الشرح: كلّما أَردتُ اليأسَ مِنک وكلمّا أرادَ أنْ يَيأسَ مِنک القلبُ ويقطع العلاقةَ أجابَهُ حسنُ الرّجاءِ والأملُ المطلوبُ وخُلِقَ عنده الأملُ ولكنَّ هذا الأملَ لم يلقَ إستجابةً منک، ولم يَرُدَّ علىَّ بسرورٍ وراحةٍ.

وكَفَّ رجائِى فأطمأنّتْ مخافَتى　　　فلم يبقَ لى إلّا التّأسفُ والفكر

(المصدر نفسه: ٤٦)

الشــرح: عند ذلک قلَّ رجائى وخابَ أملى وحَلّتْ مکانَه المخافةُ فما بَقِىَ لدىّ إلاّ التأسفُ عمّا فاتَ والفکرُ فى ما مضى.

ونجد کثيراً إشارات لفکرة القضاء والقدر بأبعادهما الإسلامية وسلطانه على الشعراء فى الشــعر العــذرى وأن القضاء والقدر أحياناً يکونان مرادفين لفکرة التســلط والقوة. (القط، ١٤٠٧ق: ١١٩) يقول الشاعر:

إذا بلَغَ المکرُوهُ بى غايةَ المَدى فأَهونُ ما تجــرى إليه المَقــادِر

(الإصفهانى، لاتا: ٤٧)

الشــرح: حتّى وإنْ بَلغت المصائبُ غايتَها وذروتَها، فإنّى لا أُبالى بها لأنّنى مُستسلمٌ أمامَ ما يحدث لى مِن قضاءٍ وقدرٍ.

بما حَبِلَتْ فلتأْتنى مِن بلائِها فليسَ لِمَا يَقضى به اللهُ حابسُ

(المصدر نفسه: ٥٣)

الشــرح: والليالى والحوادثُ هى حُبلى بالمکارهِ فتُصيبنــى، لأَنّ کلَّ ما قدّرَ الرّحمنُ سيحدث ولا مانعَ لإرادةِ الله تعالى.

الحب عند الشــاعر العذرى نوع من المعانة النفسية الحادّة وحالة دائمة من الصراع بأشــکاله المعقدة، هو رغبة فى الألم وإســتعذاب له ولومة النفس والحب بالإبتلاء دون إختيار النفس والمحبوبة فى الشــعر العذرى ذات سطوة وقدرة وهى قادرة على أن تفعل وأن تؤثر:

أأيامُ هذا الدَّهــرِ کم تَعنُفِينَ بِى کأن لم ترى قبلى مُعَنّى ولا بَعدى

(المصدر نفسه: ٤٤)

الشرح: يا أيّها الدهرُ! لماذا تعنّفُ بى وتُشدِّد علىَّ کأنّک لم تَرَ ما أصابَنى من عناءٍ وشدةٍ وکأنّک لم تجدْ أحداً قبلى ولا بَعدى ترميه بسهامِ العذاب، وقد وُجّهتْ سهامُک نَحوى فقط.

وأنت أخٌ لى قادرٌ أنْ تزيلَ ما أَقاسيه لا تدرى بما بى أو تدرى

(المصدر نفسه: ٥١)

الشــرح: وأنت تستطيعُ أنْ تُزيلَ ما أُعانيه مِن همومٍ وآلامٍ، ولعلّک تدرى بما أُقاسيه وقد لا تدرى.

ما يَعلم الله أنّى مُذْ هويتُكمُ   أطيق إظهارَ ما أَلقاهُ باللَّفظ

(المصدر نفسه: ٥٤)

الشرح: الله يعلمُ أنّى مُنذ أنْ هَويتُكم أستطيعُ أنْ أبوحَ بلسانى ما ألقاهُ مِن شدّةٍ وألم.

كما أنشد الشاعر العذرى فى شكوى الزمان وتقلب صروفه وغدر الأيام.

سأَشكُر ذنبَ الدَّهر فيک ولم أكنْ   علـى غَيرِ الأيـامِ أشكرُ مُذنبـاً

(المصدر نفسه: ٣٦)

الشرح: إنَّ الدَّهرَ خانَنى فى هذا الحبِّ وهو ذنبٌ، وأنا سأُقدِّم شُكرى للدَّهر والمذنبِ الحقيقى، ولم أَكنْ فى يوم مِن الأَيام وعند تغيُّر الزَّمان وما يكتنِفُه مِن حوادثَ غيرِ مترقبةٍ أنْ أَشكرَ وأَتشكّرَ مِن مُذنب مثل الدَّهر.

أأيامُ هذا الدَّهـرِ كم تَعنُفين بِى   كأن لم ترى قبلى مُعَنّى ولا بَعدى

(المصدر نفسه: ٣٩)

الشـرح: يا أيّها الدهرُ! لماذا تعنّفُ بى وتُشـدِّد علىَّ كأنّک لم تَرَ ما أصابَنى من عناءٍ وشـدةٍ وكأنّک لم تجدْ أحداً قبلى ولا بَعدى ترميه بسـهامِ العذاب، وقد وُجّهتْ سهامُک نَحوى فقط.

إذن يرى إبن داود من طبيعة العشـق تحمل آلامـه والصبر على أوصابه وأن لحاق المحب بمحبوبه المفارق حتم لازم لا يعتذر عنه ولا تقف دونه عقبة فما يجوز عنده التعلل بالأخطـار أو الحذر من المصائب. فهو يوجب على العاشـق أن يبذل نفسـه ولا يبالى بما يتهدّده فى سـبيل اللّحاق بمن يهواه؛ فكلّ ما يصور تحمل المحبين للعظام وإضطلاعهم بالمشـقّات ورضاهم بالأهوال يلقى عند إبن داود حظوه وقبولاً. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٠٦)

د- تعطيل الإرادة[1]

نـرى فى تعاليم بوذا دعوة إلى ترک الآمال والتعامل بالحسـنى والتصدق والتفكير السليم والتحذير من متاع الدنيا كالمال والشهوة والإنتصار على نفسه وشهواته بتجريد

1. Able will

النفس عــن الرغبات وكبت نوازعهــا وتعطيل الإرادة للنيل إلــى النيرفانا. (الهاشمى، ١٣٤٦ق: ١٩)

أمّا الســالک العذرى بوصولــه إلى مقام الفناء الذى وصفنــاه يتحقّق له قول النبى (ص): «موتوا قبل أن تموتوا» أى موتوا عن رؤيه وجودكم وإختياركم وإعتمادكم على حولكم؛ والوجود والإختيار فى الحقيقه وقف على الله الواحد وإنكم أسباب وهو مسبّب الأسباب. (ماتيوس، ٢٠١٣م: ١٢١) وهى حالة -كما وصفه ابن الفارض- تتجرّد فيها النفس عن رغباتها، وميولها، وبواعثها، بحيث تتعطّل إرادتها وتموت، فإذا ماتت الإرادة أصبحت النفس طوع الإرادة الإلهية. (نومسوک، ١٩٩٩م: ٢٧٣)

إذن الظاهرة العذرية فى التراث العربى تحوم حولها ظلال اشــكالية الإبداع وعلاقته بالإرادة والعذريون قد جعلوا من مقاييس صدق العاطفة الخضوع فى الحب والإستسلام لأمره، فهم أســرى فى يد من يهوون لا يملكون تصرفاً ولا يحســنون صُنعاً. (عبدالواحد، ١٩٧١م: ٩١)

ومن الملاحظ أنّ تعطيل الإرادة أصيل فى الهوى كلّه ولاسّيما الذى نسمّيه بالعشق العذرى لأن المرء يرتبط فيه بإرادة شــخص آخر فهو مقيدٌ بهذا الإرتباط الذى لا تتّفق فيــه الإرادتان فى جميع الأحيان وينتهى به الأمر إلى البقاء على حاله عجزاً عن تغييره لا رغبة فيه فهو لا يتعلّق بمعشــوقته لأنه راض عن هذه العلاقة يتلذّذها ويتذوّق النعمة فيها ولكنّه يتعلّق به لأنه عن فراقه مقيد بضروب من العادات والوســاوس لا حيلة له فيها ولا قدرة له عليها. (العقاد، ١٩٨٢م: ٢٦٦)

إذن موضوع الإرادة (=الإختيار والعزم) من الموضوعات الفلســفية والسيكولوجية إذ تخضع بعضها للعقل وبعضها تســلط العقل، كما عبّر الشــاعر عن شــدّة ما تلقى من الوجد متمنية الوصل إلى من تحب:

أَضنُّ بها عَمَّن يرى الملکَ دونها وأُبذلُها طوعاً لِمَن لا يُريدهــا

(الإصفهانى، لاتا: ٤٣)

الشــرح: يقول الشاعرُ إنّه يضنُّ بنفسِــه على مَن يُريدها طوعَ إرادتِه ويُلِحُّ فى ذلک ولكنَّه يَبذلُها زَهيدةً رخيصةً لِمَن لا يرغَب فيها ولا يُريدُها.

إذا المــرءُ لم يُقدَر له ما يُريده أرادَ الذى يُقضى له شاءَ أم أبــى

(الإصفهانى، لاتا: ٣٦)

الشرح: إذا المرءُ لم يتهيَّأْ له ما يُريده وما يَتمنّاه، عندئذ سوف يكون خاضعاً لإرادةٍ خارجةٍ عن نطاقِه، فيستسلِمُ أَمامَ القضاءِ والقدرِ سواءً أَرَضِيَ بذلك أو لم يرضَ. وقوله تعالى: ﴿وَقَضى رَبُّکَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ﴾ (الإسراء: ٢٣)

لا تدلّ الإرادة على الرغبة الواعية فقط لكنها تشــمل على الغزيزة اللاواعية وعلى العادات والإندفاعيات والميول من أى نوع ومن كل نوع. ومن ذهب إلى القول بتعطيل الإرادة فى العشــق العذرى فمذهبه يحمل كثيراً من المثالب والمغالطات النابعة من سوء فهم لإشــكالية الإرادة فى بعدها الفلســفى والنفسى إذ الإرادة ليست هى الوعى ولكن فى جوهرها هى اللاوعى. فالعذرية إذن لا تفتقد إلى الإرادة بل هى تجسيد للإرادة التى حاولت أن تمحقها الظروف السياســية والإجتماعية التى ســادت المجتمع الإسلامى فى آنــذاک وهى إرادة اللاوعــى الذى صدع فى وجه الواقع بعد أن كبل الوعى وحُظر كما هى إرادة التغلب على القهر والسلب الذى مورس على الفرد داخل المجتمع وعلى جميع الأصعدة السياسية والإجتماعية والفطرية. (العقاد، ١٩٨٢م: ١٦)

فالعذرية شــذوذ عن الأصل المعرفى لماهية الحب وتعطيل لإرادة الحياة وتلك نظرة للحــب فى جانبــه المادى لا فى جانبه الروحى العرفــانى وإن تصادمت مع إرادة الحياة وعطّلــت من دورها الحياتى إلّا أنها إرتقت بالنفس الإنســانية إلى ملامســة جوهرها الروحى فســمت بالعشــق من الطابع المادى إلى الطابع العرفانى. فحاولت العذرية أن ترتقــى بالإرادة من مفهومها المــادى إلى مفهومها العرفانى الذى عطل الإرادة فى فعلها الملموس. (نفــس المصدر، ٢٦٧) ومنعته مروءته وطابعــه المعنوى حضور مجالس اللهو والغناء والخمرة، يقول الشاعر:

وجدتُ الذى يسلى سواى يشوقنى إلى قربكم حتّــى أملَّ مكانــى

(الإصفهانى، ١٩٣٢م: ١٤٦)

الشرح: وجدت الذى يسلى العاشقين بشرب الخمر أو سماع الغانيات، بينما يشوقنى إلى قربكم حتّى ضاق علىّ مكانى فرحلت.

لكنَّــه مِــن أُمـــورِ اللهِ ممتنــعٌ　　　فی الوصفِ قدَّرهُ الرَّحمانُ تَقديرا

(الإصفهانی، لاتا: ٤٩)

الشـــرح: ينقلبُ القلبُ بقُدرة اللهِ وإرادتِه، حيـــثُ قيل إنّ قلبَ المرءِ بين إصبعيْنِ مِن أصابعِ الرّحمن يُقلِّبُه كيف يَشاء وقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (البقرة: ٢٠)

هـ- المازوشية[1]

فی رأی البوذيـــة إنّ الدنيا كلّها ألم وشـــرور ومعرفة الحقيقة تحتاج إلی ضبط النفس وتعذيبها للوصول إلی النيرفانا أو الصفاء الروحی وهو أصعب من فتح الممالک ومنشأ هذه المعاناة والشـــقاء يرجع إلی الرغبات التی تمتلئ بها نفوســـنا وأننا نرغب دائماً فی شیء ما مثل: الزواج، القوة، الجمال أو الثراء...؛ فتعاليمه كلّها سلبية وإنما كانت لعقيدة قائمـــة فی النفـــس هو أنّ العمل الإيجـــابی يزيد التكالب علی حطـــام الدنيا وهذا يزيد الشقاء. (الهاشمی، ١٣٤٦ق: ٢١)

إذن المازوشـــية أو التعذيب الذات من المبادئ الأساسية فی رأی البوذية والصوفية وهدفها الوصول إلی الســـعادة؛ كما نری أيضا عند الشاعر العذری كان يتعمد التشبيب بالمحبـــوب تعمداً كانت وراءه دوافـــع اللاوعی التی تضمر أنّ العذری كان من العصابيين الذين يهوون تعذيب الذات أی مازوشـــی الطبع ولا تنتهی علاقته بالمحبوب إلی الرباط الشرعی الزواج ويحسن المنع والإغراء والإطماع بالإقصاء وأسباب اللّجاجة فی الهوی عنده كثير. (العقاد، ١٩٨٢م: ٢٦٦) كما يقول الدكتور حمودی: «وجد الإصفهانی فی كتابه مكاناً فسيحاً يمكن أن يبسط فيه من مرارة النفس ما يريحها من الأعباء.» (الإصفهانی، لاتـــا: ١٥) فبـــدا غزله إمتلک صوراً جميلة وألفاظاً عذبة متســـمة بالإصالة والعمق كما أنشد حين صراحته فی إعلان العشق:

أمِثلَ الذی أَلقی يُقاومُه صبرٌ　　　فأَصبرُ أم مِثلی يُنَهْنِهُهُ الزَّجرُ

(المصدر نفسه: ٤٦)

الشرح: إنَّ ما أَلقاه مِن آلامٍ لا يُطاق إلّا بالصبرِ، فالصبرُ هو المستعانُ فی هذه الأَزمةِ؛

1. Almazhukah

فعندئذٍ سوف أَتحمّلُ كلَّ هذه المتاعبِ أم أنَّنى فى حالةٍ يُزحزحه الزَّجرُ وعدمُ الإلتفاتِ.

مَن خانَ هانَ وقلبِى رائـدٌ أبداً ميلاً إليکَ على هِجرى وإقصائى

(المصدر نفسه: ٣٢)

الشــرح: مَن خَان عهدَه هانَ عليه الأمرُ إذ لا يُبالى بما سيحدثُ فى حينٍ أنّ قلبى ما فَتِئَ يَطلبُ الوصالَ ومُلازماً لحبِّه مع ما أنتَ عليه مِن الإصرارِ على الهجرِ والإبتعادِ.

أعِدْ نظراً فيما ادَّعيتَ ولا تحِـدْ لِتعلمَ مَـن مِنّا الشَّقىُّ المُعـذَّبُ

(المصدر نفسه: ٣٣)

الشــرح: أَعد النَّظر فيمـا تدَّعِيه وادَّعيتَـه مِن حبٍّ وإخـلاصٍ، ولا تتجاوزِ الحقَّ والصّـدقَ لِتُصبحَ على بيِّنةٍ مِن الأمرِ، مَن مِنَّا هو المعـَّذبُ فى هذا الحبِّ ومَن مِنَّا يُعانِى الشَّقاءَ والشِّدةَ؟!

فنتاج الأديب صورة لنفســه وتاريخ لحياته الباطنية، فالحب العذرى يعبّر عن حالة مرضية متغلغلة فى نفس العاشــق وتتبيّن فى ولعه بســقمه وهزالــه وحرمانه وتلذّذه بألمه وإســتمتاعه بحرقة الشوق الذى لا أمل فى إشــباعه ولا تخلو ظاهرة الحب العذرى من خصائصه "السادو مازوشية" (سليمان، ١٩٦١م: ١٠٢)، يقول الشاعر:

متى يا شفاءَ السُّقمِ سُقمِىَ مُنقضى إذا ما دواءٌ كـان للدّاءِ مُمرضـى
فهيهات ما هذا علَى ذاک مُقلَعٌ أجل لا ولكنْ مدَّةُ العمرِ تنقضـى

(الإصفهانى، لاتا: ٥٤)

الشرح: يا مَن عنده شفاءٌ لسقمى، قُل لى متى ينتهى هذا السُقم، عندما يكون دوائى هو بذاته دائى (وهو المحبوب). هذا أمرٌ بعيدٌ أنْ يزولَ سُــقمى بالدَّواء، نعم! دوامُ السُّقمِ يُعجّل بإنقضاءِ العُمرِ (ينقضى العمرُ بالسقم والألم).

ومن الملاحظ أن الشاعر العذرى يميل ميلاً شديداً إلى تعذيب النفس والحبيب لمجرد الإستمتاع والتلذّذ بالألم والعذاب بأنهما جزءاً من عنف التجربة الغرامية العذرية:

لابُدَّ لى منک فَاصنع ما بَدا لکَ بِى فقـد قَدرتَ علــى قَتلى وإِحيائى

(المصدر نفسه: ٣٢)

الشــرح: يا حبيبى! إنّى على اعتِقاد أنَّ الحـَـب يجب أنْ يكونَ قائماً بيننا، فافعلْ ما

أحببتَ من تَعذيبى وهجرى فإنَّ قتلى وإحيائى بيدک.

دَعانى الشوقُ والرُّكبانُ قدهجَدوا   والشَّمسُ فى آخرِ الجوزاءِ تَتَّقِـد

(المصدر نفسه: ٤٢)

الشــرح: لقد هاجَ بِى الشــوقُ إلى المحبوبِ فلم أَذقْ لذّةَ الكرى فى حينِ أنَّ الرُّكبانَ قد إســتولى عليهم النَّومُ مِن شدَّةِ التَّعبِ وطولِ المسيرِ، فَقَدْ أَشرقَ عليهم الصُّبحُ وبزغتْ عليهم الشّمسُ ولكنَّهم لم يَستفيقوا مِن نَومهم بعدُ.

النتيجة

ومن خلال دراستنا نستطيع أن نخلص أهم ما حصلناه فيما يلى:

العلاقات الثقافية فى العصر العباسى يؤدّى إلى اتصال الحضارات والثقافات المختلفة ومنها الثقافة الإســلامية والثقافة الهندية، فكان بعض مواضع التشــابه والاختلاف بين البوذية والاتجاه الصوفى العذرى ومن أهمها "النيرفانا".

نســتنتج من القرأة الســيكولوجية والنقدية النفسية الحديثة للأدب العباسى أنه كان للحب العفيف وعلى رأســها النيرفانا دورٌ هام عند العذريين فهو لا يصدر إلا عن نفس طاهرة عفيفة تحن إلى السّــمو الروحى والطهر النفســى والجمــال المطلق لكن البوذية لا ترى الحب إلّا شــقاً وشــقاء وهو نابع من الطبيعة المادية والجسدية وتأمر بالتخلى عن كل روابط الإنســانية وتعود موقف شــاعرنا من الأحداث وظروفها النفســية إلى الإزدواجيــة الذاتية تتجلّى من خلالها مواقفه العذرية ونلاحظ أنّ المفردات التى تنتمى إلى معجم العاطفة الصادقة متوفرةٌ فى شعر شاعرنا بكثرة ومن أكثر الكلمات النفسانيّة مطبوعة بطابع الحب ومشــتقاته وتميّز بالصدق فى نقــل وتصوير انفعالاته العاطفية ودلّ على معرفتها بصور ومعانى الحب وأحواله.

الإيمان بالإله والوصول إلى الكمال إتجاه فطرى لا يخلو عنه كلّ إنسان وإهمال هذا الإتجاه يحدث اضطراباً كثيراً فتدعو إليه الديانات خاصة الإســلام، الدين الذى ظلّت أصولــه ومصــادره ثابتة موثّقة لم يتطرّق إليها تحريف أو تغيير وهو دين الفطرة قد عرف طبيعة الإنســان حق معرفتها لأنه كلمة الله ولا يقرّ بتجريد النفس عن رغباتها. وأشــار

الإسلام[١] إلى الدوافع الفطرية فى نفس الإنسان من الرغبات والشهوات ثمّ لم يحرّمها تحريماً مطلقاً بل يدعو إلى تنظيمها وتهذيبها فى إطار الضوابط التى رسمها الله لحماية الطبيعة البشرية من الفساد والتوازن بين الروح والجسد بهذه الإرادة الرفيعة الفلسفة الإسلامية تفرق بين ما هو جسدى وما هو معنوى أو روحى ولذلك فهى تمنع الإستفراغ الليبيدى (الجنسية) عبر قنواته الشرعية (الزواج) وفى جانب آخر إنّ البوذية تحرّم الآمال والرغبات وتأمر بعدم التلذّذ والانصراف عن الرغبات (الروحى أو الجسدى) بعد القيام بمجاهدة النفس مجاهدة شاقة طويلة للتشبع الروحى والوصول إلى النيرفانا (الفناء والإتحاد).

٤. من خلال الرؤية النقدية لأشعار محمد بن داود الإصفهانى نستنتج أنّه كان من شعراء الغزل العذرى فى العصر العباسى الثانى الذى تأثَّرَ بـ»النيرفانا» (من أهم مظاهر النفسى للحب العفيف) وجاء بكلّ عناصره منها الفناء، الألم، المازوشيه، تعطيل الإراده، الصراع النفسى فى ديوانه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آذرشب، محمدعلى. (١٣٨٢ش). تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى. طهران: سمت.

الأندلسى، ابن الحزم. (١٩٣٠م). طوق الحمامة. دمشق: مكتبة عرفة.

الإصفهانى، أبوبكر محمد بن داود. (١٩٣٢م). الزهرة. اعتنى بنشره الدكتور لويس نيكل. بيروت: مطبعة الاباء اليسوعيين.

الإصفهانى، أبوبكر محمد بن داود. (لاتا). أوراق من ديوان، نورى حمودى. بغداد: وزارة الأعلام العراقية.

جلال العظيم، صادق. (١٩٨٣م). فى الحب والحب العذرى. المغرب: دارالعيون.

جودة نصر، عاطف. (١٩٨٣م). الرمز الشعرى عند الصوفية. لبنان: دارالأندلس.

حاجى خليفة، مصطفى بن عبدالله. (١٩٤٦م). كشف الظنون. أنقرة: لانا.

الخطيب البغدادى، الحافظ أبى‌بكر أحمد بن‌على. (١٩٣٢م). تاريخ بغداد. القاهرة: دارالفكر.

خليف، يوسف. (١٩٦١م). الحب المثالى عند العرب. مصر: مكتبة اسكندرية دار المعارف.

سانج جانترا، راغام. (١٩٧٨م). أصول البوذية. بانكوك: مكتبة بانخار.

١. (آل عمران: ١٤)؛ (النساء: ٥٤ و ١٢٩)؛ (الحديد:٢٣) ...

سليمان، موسى. (۱۹٦۱م). الحب العذرى. لبنان: دارمكتبة الحياة.
شكرى، عزيز الماضى. (۱۹۸٤م). محاظرات فى نظرية الأدب. الجزائر: دارالبعث.
شــورون، جاک. (۲۰۰۰م). الموت فى الفكر الغربى. كامل يوســف حســين. بيروت: المؤسسة العربية للداراسات والنشر.
الصفدى، خليل بن أيبک. (۱۹٤۹م). الوافى بالوفيات. باعتناء س. ديدرينغ، إســتانبول: مطبعة وزارة المعارف.
عبدالواحد، مصطفى. (۱۹۷۱م). دراسة الحب فى الأدب العربى. مصر: دارالمعارف.
العقاد، عباس. (۱۹۸۲م). المجموعة الكاملة. لبنان: دارالكتاب اللبنانى.
القط، عبد القادر. (۱٤۰۷ق). فى الشعر الإسلامى والأموى. بيروت: دار النهضة العربية.
المليجى، حلمى. (لاتا). علم النفس المعاصر. بيروت: دار النهضة العربية.
ماتيوس، أحمد، (۲۰۱۳م). الوسائل العملية لتحقيق الفناء فى الإسلام والبوذية. Global Journal Al Thaqafah, Kolej University, Volume3, Malaysia.
موتوكان، بين. (۱۹٦۱م). مجموعة المصطلحات البوذية. بانكوک: مكتبة كلانج فيديا.
سانان، نوكول. (۱۹۷۰م)، الفلسفة الهندية، بانكوک: الجامعة البوذية.
نومسوک، عبدالله مصطفى. (۱۹۹۹م)، البوذية تاريخها وعقائدها وعلاقة الصوفية بها. الرياض: مكتبة أضواء السلف.
واسين، أنتاسارا. (۱۹۸۱م). مبادئ الهامة فى البوذية، بانكوک: مكتبة باتاخار.
الهاشمى، محمد يحيى. (۱۳٤٦ش). «الألم بين بوذا وأبى العلاء». مجلة العرفان. العدد ٥٥۹.
اليوسف، يوسف. (۱۹۸۲م). الغزل العذرى دراسة فى الحب المقموع. لبنان: دارالحقائق.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
ص ١٢٥ ـ ١٠٣

الإيقاع الصوتى فى قصيدة "بلقيس" لنزار قبّانى

جمال طالبى*

الملخص

تقوم القصيدة الحديثة فى تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن. والإيقاع الصوتى أداة لغوية للشعراء تترجم أحاسيسهم ومشاعرهم المتنوعة وتساعد على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس. نزار قبّانى الشاعر السورى احتفى بهذا النمط التعبيرى فى شعره خاصّة فى قصيدته الرثائية المسمّاة بـ"بلقيس" الذى أنشدها تأبيناً لذكرى زوجته التى قتلت فى حادث انفجار السفارة العراقية فى بيروت حيث تبرز الإيقاعات الصوتية فى هذه القصيدة بكثرة. فلذلك وقفنا بالمنهج الوصفى التحليلى عند أهمّ ملامح تلك الظاهرة. وأهمّ نتيجة حصلت عليها الدراسة تتمثّل فيما يلى:

حاول قبّانى أن يطوّر المستوى الصوتى فى تجربته الشعرية فى قصيدة بلقيس؛ فنجد فى قصيدته إيقاعا خاصا لم يقف عند الإطار الخارجى كالوزن، بل نجد تركيزا قويّا للإيقاع الداخلى تتكثّف فيه القوافى، وتتناغم فيه الحروف فضلا عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التى يشكل حضورها جرسا خاصا، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازى الصوتى بأنماطه المتنوعة.

استطاع الشاعر ـ رغم طول قصيدته فى موضوع واحد وهو الرثاء ـ بتنوع القوافى وعناصرها الموسيقائية أن يعطى إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجها من رتابتها التى جاءت من بنيتها على بحر أحادى التفعيلة.

الكلمات الدليلية: الإيقاع، الأسلوبية، نزار قبّانى، البنية الصوتية، الشعر المعاصر.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة فرهنگيان ـ فرديس الشهيد رجايى، ارومية، إيران.
Jamal_talebii@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/١٩ش

المقدّمة

إنّ الباحث فی الشعر العربی عبر عصوره المختلفة يجد أسماء نساء قد خلّدت فی ذاكرة قرّائه؛ وهذه الأسماء لاتزال تتردّد عند قرّاء الشعر بإكبار واحترام بالغ حتّی يومنا هذا. فإذا نذكر بثينة، ليلی الأخيليّة، لبنی، أسماء، عتبة، وهند قبل قرون غابرة، فإنّنا نری امرأة فی عصرنا الراهن وهی "بلقيس الراوی" زوجة نزار قبّانی الشاعر السّوری المعاصر التی قتلت فی حادث مأساوی تحت أنقاض السّفارة العراقية فی بيروت إثر تفجيرها بقنابل فی خامس عشر من ديسمبر عام ١٩٨١م، فنظم نزار بعد خمسة أيّام من تلك المأساة المؤلمة مرثيّة رائعة خالدة فی رثاء زوجتها وحبيبتها المقتولة ألقاها فی أمسية شعرية بباريس. وقد كانت فی تلك الأمسية الشعرية سيّدة حيث قالت بعد استماعها للقصيدة: «إذا كان هناك رجل يقدر أن يرثينی بعد موتی بمثل هذا الكلام الجميل فإنّی مستعدةٌ أن أموت علی الفور.» (مصطفی، ٢٠٠٠م: ١٠٣)

إنّ الدراسات التی تعنی بظاهرة الإيقاع لاتزال متشائكة، فيبدو من دراسة مؤلّفات القدماء أنّهم لم يعرفوا حقيقة الإيقاع وجوهره، إذ بحثوا عنه من خلال مصطلح الموسيقی الذی هو أقرب وألصق بمفهوم الإيقاع اعتماداً علی أنّ التوالی الزمنی هو جوهر الموسيقی. ورد الإيقاع أولّ مرّة فی كتاب الشّفاء لابن سينا حيث عدّه عنصراً مهمّاً للشعر قائلاً إنّه: «كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، و معنی كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعی.» (ابن سينا، ١٩٥٦م: ج٦: ٨١) وجعل بعض القدماء الإيقاع علی مستوی علم العروض دون التفريق بينهما مرتكزاً علی مسألة الزمان وتقسيمه قائلا: إنّ «أهل العروض مجمعون علی أنّه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة.» (ابن فارس، ١٩٦٣م: ٢٧٤ـ٢٧٥) ويبدو أنّ السبب الرئيس الذی حال دون فهم حقيقة الإيقاع راجع إلی أنّهم ظلّوا يعرّفون مفهوم الشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفّی.

وللإيقاع أهمّية كبيرة لأنّه يشكّل وحدة بنائية فی صياغة القصيدة، ومن المستحيل أن تبدع قصيدة دونه. كما تتجلّی أهمّية الإيقاع خاصّة الصوتی منه فی القيم الجمالية

الناشئة عنه، إذ لايوجد شعر دون الإيقاع. ومهما يكن من أهميّة الإيقاع فهو أمر أساس فى الشعر؛ لذا فقد حظى باهتمام النقّاد والدارسين.

وشعر قبّانى لم ينل قسطه الوافى من الدراسة الإيقاعية، إذ لا يقع الباحث على دراسة عن ظاهرة الإيقاع خاصّة الصوتى فى شعر هذا الشاعر الكبير. أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة التى تمتّ بصلة لهذا الموضوع فهناك دراسات أسلوبية ولغوية فى بعض دواوين الشاعر، منها:

- «نزار قبانى ولعبة اللغة» عياد (شكرى محمد) دراسة ضمن: نزار قبانى شاعر لكل الأجيال، الكويت ١٩٩٨م.
- «الجمالية فى النصّ الشعرى مطوّلة بلقيس أنموذجاً» نشرتها مجلة القادسية فى الآداب والعلوم التربوية فى عددها ٣ـ٤ عام ٢٠٠٧م.

هاتان الدراستان وإن تناولتا الجوانب اللغوية فى إبداع نزار الشعرى بالنقد والتحليل إلّا أنّ الإيقاع الصوتى يكون غائباً عن تلك الدراسات. ومن هنا يأتى اختيارنا لهذا الجانب من شعر نزار قبّانى لعلّنا نستطيع من خلالها النفاذ إلى جماليات قصيدة بلقيس. أمّا أهداف البحث فهى دراسة مستويات الإيقاع الصوتى ودور الأصوات والكلمات فى التعبير عن مشاعر الشاعر ودلالاتها.

الإيقاع[1] وأهميته

إنّ الإيقاع ظاهرة ذات أهميّة كبيرة على مسرح الفنون عامّةً والشعر خاصّةً، وهو الذى يحدّد جزءاً مهمّاً من صياغة القصيدة المعاصرة إذ تعتمد فى تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين رئيسين هما الإيقاع والوزن. هذه الظاهرة صعبة ومستعصية على الفهم والتحديد، ونستطيع أن نقول إنّ تعريفه ظلّ غامضاً بسبب الآراء المتباينة. يكاد يتّفق أكثر الدراسات المعتنية بمفهوم الإيقاع على أنّه ذو جذر غربىّ وهو «كلمة يونانية بمعنى التدفق والجريان.» (وهبة ؛ وكامل، ١٩٨٤م: ٧١) وقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية فى النقد العربى الحديث، ولعلّ أوّل محاولة على هذا النطاق جهود محمد مندور

1. Rhythm

الذى يعدّ أوّل مؤسس لمفهوم الإيقاع فى النقد العربى الذى وصفه بأنّه «يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة.» (مندور، لاتا: ١٨٧)

إنّ الإيقاع «ذو قيمة خاصّة من حيث المعانى التى يوحى بها، وإذا كان الفنّ تعبيراً إيحائياً عن معانى تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامّة من وسائل هذا التعبير لأنّه لغة التواتر والانفعال.» (غريب، ١٩٧١م: ١٠٧)

لا شك فى أن الإيقاع من أهم مزايا الفن الشعرى، فقد «أكدت تجارب جميع الشعوب، وحتى البدائية منها، أن الشعر يقترن اقتراناً وثيقاً بالإيقاع والموسيقى الشعرية، وأن الإيقاع الشعرى ليس شيئاً عرضياً أو زينة خارجية يمكن طرحه بسهولة» (ثامر،١٩٩٦م: ٢٥) بل يعدّ «خاصية جوهرية فى الشعر» (البحراوى، ١٩٩٣م: ١٠٩) و «أقوى وسائل الإيحاء فيه» (عشرى زايد، ١٩٧٨م: ١٦٢) و«قوة الشعر الأساسية.» (غاتشف، ١٩٩٠م: ٦٤)

الإيقاع الصوتى[1]

إنّ الدراسات التى تناولت الإيقاع الصوتى تحاول إلى الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها، لأنّ الشاعر فى انتقاء ألفاظ قصيدته التى ينظمها لايتعامل معها تعاملاً اعتباطيّاً بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم رؤيته الفكرية والشعورية.

الإيقاع الصوتى مسألة جوهرية فى الخطاب الشعرى، والمراد منه تلوين النغمات الإيقاعية بتنوع استخدام أصوات الحروف، «والحروف توظّف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية.» (الرزاز، ١٩٩٥م: ١٣٥) لاشكّ أنّ هناك علاقة بين أصوات الحروف وصوت الشاعر، والإبداع الشعرى يُلوّن بألوان صوتية وإيقاعية متميّزة تلائم

1. Phonological Rhythm.

طبيعة الفكرة أو الصّورة أو العاطفة التی يعبّر الشـاعر عنها. هذا النوع من الإيقاع يعدّ «أكثر أنماط الإيقاع بسـاطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التی تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلک فی القصائد التی تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات التردد العالی لينصرف الذهـن إلی صوتية القصيدة أكثر ممـا يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخری، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير فی جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه.» (غريب، ١٩٧١م: ١٧٩)

قصيدة بلقيس[1]

ذكرنـا فی مقدمة البحث أنّ نزار قبّانی نظم رثائيتـه الخالدة فی زوجته "بلقيس" بعد خمسـة أيّام من موتها إثر تفجير السّـفارة العراقية فی بيروت. هذه الرثائية تكون على البحـر الكامل، وعلى الرّغم مـن أنّ «الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو منـزع موسـيقی ويتّفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمـع بين الفخامة والرّقة.» (عبـده، ١٩٨٤: ٥٦) إلّا أنّه لايقـلُّ فی احتوائه على الإيقاع عـن البحور المركبة التی تتكوّن من تتابع تفعيلتين كالطويل الذی يأتی فی المرتبة الأولی، فتتمثّل قيمته الإيقاعية فی كثرة عدد الحركات فيه، لأنّ كثرة عدد الحركات تزيد مسـتوی الإيقاع، وتؤدّی كثرة عدد السواكن إلی انحسار مستوی الإيقاع.

فالشاعر كالفنّان يعيش تجربة تولد فی نفسه أفكاراً ومشاعرَ تحتاج إلی وسيلة ليعبّر عنها، وهذه الوسيلة هی الصورة الشعرية التی تمثّل تجربة الشاعر. اغتيال الزوجة تجربة عاشها قبّانی فأقام قصيدته على التعبير عن تلک الحادثة وحاول من أجل إيصال تلک الفكرة إيصالاً شـعرياً أن يستخدم أقوی الطرق التعبيرية، فأطلق العنان للأصوات تعبّر عمّا تحسّه من الحنين والحزن والسخط والتحسّر. تبدأ القصيدة بعبارة تهكّمية يلوم فيها قتلة زوجته ويؤنّب المتورّطين فی اغتياله:

شكراً لكم...

---

1. Balqis ode.

شكراً لكم...
فحبيبتى قُتِلَت..وَصارَ بِوُسعِكم
أن تَشرَبُوا كأساً على قَبرِ الشّهيدة
وَقصيدتى اغتِيلَت..
وَهل مِن أمّة فى الأرضِ..
إلّا نحن نَغتالُ القَصيدة؟

فالقصيدة تعكس مركزيةً رثاء الزوجة وتفيض منذ البداية بالطّاقة الشعرية المكثّفة، لذا فهى حافلة بالموسيقى الخارجية والداخلية، فالموسيقى الخارجية تتمثّل فى التفعيلة، والموسيقى الدّاخلية تتمثّل فى السّياق. وبعبارة أخرى إنّ العنصر الموسيقى الذى تمثّل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية هو الأساس فى هذه القصيدة. فالتشبيهات المكثّفة التى حقّقت توازناً إيقاعيّاً بين المشبّه والمشبّه به تبشّر بذلك:

«كأجمـلِ الملِكاتِ/ كأطوَلِ النَّخلاتِ/ كالعُصفُورَةِ الأحلى وَأيقُونَةِ الأغلى/ مثل الكَنزِ الخُرافى وَالرّمحِ العِراقى وغابَةِ الخَيزُرانِ/ يـا صَفصَافَةً أرخَت ضَفائرَها عَلىّ/ كزُرافَةِ كِبرياء/ كالفَرَسِ الجَميلَة/ كالرَّسولَةِ/ كأحلى وَطَنٍ.»

والشاعر منذ بداية القصيدة يخلع أوصاف سامية على زوجته ويصفها بصفات نبيلة، ومن خلال ذلك يذمّ ويهجو من كان متورّطاً فى اغتيال بلقيس خاصّة المجتمع العربى الذى كان يعيش فى همجيّة وتخلّف:

ها نحنُ .. يا بلقيس
ندخُل مَرّةً أخرى لِعصرِ الجاهليّة
ها نحنُ .. ندخُل فى التّوحّش ..
وَالتّخلّف .. وَالبشاعَةِ .. وَالوَضاعة

والسياق الدلالى الذى خلق فى فضاء القصيدة عالماً من الحنين والحزن والسخط والتّحسّر، ينقل إلى القارئ أحاسيس الشاعر وانفعالاته، فالصّراخ والأنين والتحسّر كلّها تعبير عن حالات الحزن والغضب.

الأساليب الصوتية الإيقاعية

عند تحليل الصورة الشعرية فى قصيدة بلقيس يتجلّى لنا أنّها تمتاز بأساليبها الإيقاعية. هذه الأساليب تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوّع، يمكن حصرها فى: توالى القوافى المنوّعة، التجنيس الصوتى، التّكرار بفروعه المختلفة، والتوازى.

ـ توالى القوافى المنوّعة

للقافية فى قصيدة بلقيس مهمّة وظيفيّة بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطى للقصيدة أبعاداً من الانسجام والتناسق والتّماثل كما أنّها تلعب دوراً كبيراً فى اتّساق النّغم الذى يهيمن على أجواء القصيدة. تتشكل بنية القافية فى الأساس من «عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.» (أنيس، ١٩٨١: ٢٤٦)

ولم يلتزم قبّانى كغيره من شعراء شعر التفعيلة بنظام معيّن فنجد توزيعاً للقافية خاصّة لحرفها الأخير الذى يعتبر بمثابة حرف الروىّ فى القصائد العمودية. شكّلت توالى القوافى المنوّعة فى القصيدة على شكل يشيع فى عالم القصيدة تلوناً صوتياً؛ لقد استحوذت قافية الهاء المهتوتة قبلها صائت طويل واللام إلى جانب النون أكثر من بقية القوافى على القصيدة:

«**الشهيدهْ، القصيدهْ، النَّقيَّهْ، التَّحيَّهْ، السّومريَّهْ، المجدليَّهْ، الأعظميَّهْ، ضحيَّهْ، الأبجديَّهْ، الجاهليَّهْ، البربريَّهْ، الشَّظيَّهْ، القضيَّهْ، السّلافهْ، الزّرافهْ، الرَّصافهْ، العشيرهْ، حبيبهْ، البُرتقالهْ، المُحالهْ، الرِّسالهْ، حضارهْ، البشارهْ، كِتابهْ، المَنارهْ، الحِجارهْ، السِّتارَهْ، الدِّعارَهْ، كَريمَهْ، جَريمَهْ، الثُّمالَهْ، عارَهْ، غَزَالهْ، الطَّويلَهْ، الجَميلَهْ، مُسَتحيلَهْ، الأصيلَهْ، الرَّسُولَهْ**» ثمّ القافية المقترنة باللام الساكنة أضفت فى أكثر مقطوعات القصيدة إيقاعاً صوتياً نلاحظه فى كلمات كـ «**بابِلْ / أيائلْ / الأنامِلْ / السَّنابِلْ / الخَلاخِلْ / البَلابِلْ / الأوائِلْ / قَبائِلْ / السّواحِلْ / المُقاتِلْ / كَالمُقاوِلْ / القبائِلْ / المَزابِلْ / الذُّيولْ / أَقُولْ / الحُقولْ / الذُّهُولْ /**

الفُصُولْ / السُّؤالْ / خَجُولْ / الخُيُولْ».

هذه القوافى جعلت القصيدة تتناسب مع الآهات التى تصدر من قلب الشاعر الجريح وزادت الصورة الشعرية أكثر تأثيراً على القرّاء والمتلقين، وهى رموز لحالاته النفسية. وقد توسّل نزار فى تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتى، وتوالى الحركات المتجانسة. فكانت أصوات المدّ أكثر المكوّنات الجزئية لما لها من تأثير خفىّ على المستوى الصوتى والدلالى. ومن المناسب أن نذكر أنّ للقافية عنصران، العنصر الإيقاعى بحكم نغماتها وتعدد أصواتها، والعنصر الدلالى بحكم موقعها المتميّز فى المركب الموسيقى للشعر.

وقد استطاع نزار أن يوظف ألفاظه توظيفاً دلالياً مميزاً جاءت فى تكوينها الصوتى مطابقة لمعانيها، إذ أدخلنا فى جو ألمه وحزنه وأوحى لنا بدلالاته النفسية. وزادت القوافى المستخدمة الانسجام الصوتى والنغمى للقصيدة وأحدثت توتراً إيقاعياً ملائماً للإطار النفسى الذى يكشف عن تجربته الشعورية.

والذى يلفت انتباهنا فى هذا المقام أنّ البنيات الصوتية تعدّ من مرتكزات الشعر العربى الحديث، التى تثير فيها الأصوات معنى القصيدة أكثر ممّا تثيره الكلمات، فعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نتجاهل ظاهرة أسلوبية أسهمت فى إنجاز جمالية القصيدة عند قبّانى، وهذه الظاهرة اعتماد الشاعر على المدود أو الصّوائت الطّوال التى نلمسها بوضوح على مستويين أى مستوى المفردات ومستوى التراكيب. أمّا على مستوى المفردات تتجلّى هذه الظاهرة الأسلوبية الصوتية فى تكثيف مفردات تحفل بالمدود الطّوال كما لاحظناها فى أحصاء القوافى. ولاشّك أنّ استعمال قبّانى للمقاطع الطّويلة فى قصيدة بلقيس دون غيره من المقاطع لاحتوائها على أصوات اللين فمن المعروف أنّها أوضح فى الأذن، وأكثر تأثيراً على نفسية المتلقّى من غيرها. فكلّما كان المقطع طويلاً يتوافق ويتناسب مع الحالة النفسية التى يظهرها الشاعر على شكل امتدادات صوتية. هذه المقاطع الصوتية تعمل ضرورة على زيادة معدّلات الطاقة الصوتية وتوليد الإيقاعية الصوتية الخاصة التى رسمت ملامح الشكل الإيقاعى العام للقصيدة، والأمر يتّضح ممّا يلى:

القافية المنتهية بالهاء المهتوتة	القافية المنتهية باللام الساكنة
وَصارَ بِوُسعِكُم أن تَشرَبُوا كَأساً على قَبرِ **الشَّهيدهْ** / وَهَل من أُمَّة فى الأرض إلا ـ نحنُ ـ نَغتالُ **القَصيدهْ** / أيّتُها الشَّهيدَةُ وَالقصيدةُ وَالمُطَهَّرَةُ **النَّقيَّهْ** / فَرُدّى للجَماهير **التَّحيَّهْ** / فَيا امرأةً تُجَسِّدُ كُلَّ أمجاد العُصُور **السُّومريَّهْ** / وَيا دَمعاً تَناثَرَ فوقَ خَدِّ **المَجدليَّهْ** / ذاتَ يَوم من ضفاف **الأعظميَّهْ** / وَتَبحثُ كُلُّ يوم عَن **ضَحيَّهْ** / وَالمَوتُ فى فنجانِ قَهوَتنا وَالحُرُوفُ **الأبجديَّهْ** / ها نَحنُ يا بَلقيسُ نَدخُلُ مَرَّةً أخرى لِعَصرِ **الجاهِليَّهْ** / ها نَحنُ نَدخُلُ فى التَّوحُّش وَالتَّخَلُّفِ وَالبَشاعة **وَالوَضاعَهْ** / نَدخُلُ مَرَّةً أخرى عُصُورَ **البَربَريَّهْ** / حيثُ الكتابَةُ رِحلَةٌ بَينَ الشَّظيَّة **وَالشَّظيَّهْ** / حَيثُ اغتيالُ فَراشَة فى حَقلها صارَ **القَضيَّهْ** / فَمَن الّذى سَيُوَزِّعُ الأقداحَ أيَّتُها **الزَّرافَهْ** / وَوُرُودَ دجلَةَ **وَالرَّصافَهْ** / ها أنت تحترقينَ فى حَربِ العَشيرَة **وَالعَشيرَهْ** / ها نَحنُ نَسألُ يا **حَبيبَهْ** / الحُزنُ يا بَلقيسُ يَعصُرُ **كَالبُرتقالَهْ** / أعرفُ وَرطَةَ اللُّغة **المُحالَهْ** / لَستُ أدرى كَيفَ أبتَدى **الرِّسالَهْ** / وَخاصِرَةَ **العِبارَهْ** / كلّ الحَضارة أنت يا بَلقيسُ وَالأنثى **حَضارَهْ** / فَمَن سَرقَ **البِشارَهْ**؟ / أنت الكتابَةُ قَبلَما كانتْ **كِتابَهْ** / أنتَ الجزيرةَ **وَالمَنارَهْ** / يا قَمرى الذى يَرُوهُ ما بينَ **الحِجارَهْ** / الآنَ تَرتَفعُ **السِّتارَهْ** / وَأن لا فرقَ بينَ السِّياسَة **وَالدَّعارَهْ** / يا بَلقيسُ لُؤلُؤةً **كَريمَهْ** / فكرتُ هَل قَتلُ النِّساء هوايَةٌ عربيَّةٌ أم أنّنا مُحتَرِفوا **جَريمَهْ** / بَلقيسُ يا مَعشُوقتى حتّى **الثُّمالَهْ** / أو **بُرتُقالَهْ** / وَمَحَوا عن التّاريخ **عارَهْ** / يا مَعبُودَتى حتّى **الثُّمالَهْ** / لكنَّهم تَركُوا فلسطيناً..ليَغتالُوا **غَزالَهْ** / نامى بحفظ الله أيَّتُها **الجَميلَهْ** / فَالشِّعرُ بَعدكَ مُستَحيلٌ وَالأنوثَةُ **مُستَحيلَهْ** / تَسألُ عَن ضَفائرك **الطَّويلَهْ** / أيَّتُها المُعَلِّمَةُ الأصيلَهْ سَيَعرفُ الأعرابُ أنَّهم قَتلُوا **الرَّسُولَهْ**.	كانتْ أجملَ المَلِكاتِ في تاريخ **بابِلْ** / وَتَتبَعُها **أيائلْ** / يا وَجَعَ القَصيدَةِ حين تَلمَسُها **الأناملْ** / مِن بَعْدِ شَعرِكِ سَوفَ تَرتَفِعُ **السَّنابِلْ** / أحلَى الخَلاخِلْ تَغتالُ أصواتَ **البَلابِلْ** / وَالغَطاريفُ **الأوائِلْ** / فَقَبائلُ أكَلَت **قَبائِلْ** / لا تُضيءُ على **السَّواحِلْ** / إنّ اللِّصَ أصبَحَ يَرتَدى ثَوبَ **المُقاتِلْ** / إنّ القائدَ المَوهُوبَ أصبَحَ **كالمُقاوِلْ** / فَنَحنُ قَبيلَةٌ بَينَ **القبائِلْ** / ما بَينَ الحَدائِقِ **والمَزابِلْ** / يُسائلُ عَن أميرَته المُعَطَّرَةِ **الذُّيُولْ** / وَالأخبارُ غامضَةٌ وَلاتَروى **فُضُولْ** / وَلا أدرِى أنا ماذا **أقُولْ** / وَمُشرِقَةً كَأزهارِ **الحُقُولْ** / وَالأحداقُ يَسكُنُها **الذُّهُولْ** / وَألغَيتِ الحَدائقَ **وَالفُصُولْ** / وَلا أحَدٌ يُجيبُ على **السُّؤالْ** / إنَّنى من كُلّ تاريخى **خَجُولْ** / هَذى بِلادٌ يَقتُلُونَ بِها **الخُيُولْ** / هَذى بِلادٌ يَقتُلُونَ بِها **الخُيُولْ**

من الأسـئلة الهامّـة التى يمكن أن تثار حـول الدور الذى يمكـن أن تؤديه القافية

بوصفها عنصراً رئيســاً من عناصر القصيدة الحديثة، هى أنّ القافية إلى أى مدى يمكن أن تشــارک فى تشــکيل الدلالة؟ نقول: إنّ القافية فى البيت أو فى السّــطور الشعرية لا يمكن لها أن تكتفى بدور الضابط الموســيقى المجرد فقــط، لأنّها تفقد حينئذٍ جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابدّ للقافية أن تشترک اشتراکاً فاعلاً فى التشکيل الدلالى کى تحتفظ بموقعها، إذن فالقافية ليســت مجرد محسّن صوتى يعطى القصيدة صفة عروضية خاصــة تريد تطريب الســامع وتحقيــق حوائجه العاطفية إنما تتجــاوز ذلک إلى إنجاز وظيفــة دلالية. (انظر: کوهن، ١٩٨٦: ٢٠٩) فعلى هذا الأســاس نــرى أنّ اختيار هذه القوافى ذات الصوائت الطويلة لقصيدة بلقيس يدلّ على أنّ هناک مناسبة بين الأصوات وصــوت الحدث الواقع، ويؤكّد الأبعاد النّغمية فى القصيــدة، كما أنّه يعطى بعداً تأثيريّاً على نفســية القارئ والسامع بواســطة مدّات الحروف وتکرارها، واستعمال الحروف المهموســة والمجهورة. هذا من جانب، ومن جانب آخر حاول الشاعر باختيار حروف المدّ فى قوافيه ليعبّر عن محاولته للتنفيس عمّا يختلج فى أعماق نفســه ومحاولة التخلّص عن عبئه. وعلى الرغم من تنوع القافية فى قصيدة بلقيس ما بين اللام الساكنة المسبوقة فى الغالب بحروف المدّ، والهاء المهتوتة وغيرهما من القواقى، نجد أنّ الحزن والتشوّق إلى الزوجة والمحبوبة واضح فيها.

ـ التجنيس الصوتى[1] (تكثيف الأصوات)

يمكن القول أن الشــعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أســلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطــورة والأهمية، الــتى أصبحت تحدد جزءاً كبيراً من مصــير القصيدة المعاصرة. لقد عمــد قبّــانى فى رثائية بلقيس إلى تكويــن تجمعات صوتية متماثلة أو متجانســة؛ هذه التجانســات جاءت من أجل التنويع فى الإيقاعات وهــى تكرار لبعض الأحرف التى تتوزع فى كلمات البيت أو مجىء أحرف تجانس أحرفاً فى الكلمات وتجرى وفق نســق خاص. هذا هو الأســلوب الذى لجأ الشاعر إليه لتكثيف بعض الأصوات ذات التردد العــالى مثل صوت "القاف" الــذى يتكرر فى المقطع الثامن من القصيدة ١١ مرة وصوت

1. phonetic homogeneousness.

"التـاء" الذى يتكـرر فى نفس المقطع ١٧مرة. هذا الأمر زاد مـن إيقاعيّة القصيدة أكثر فأكثر لأنَّ «البنية الإيقاعية التى تقوم عليها قصيدة النثر هى بنية ذاتية خاصة تلغى كل ما يمكن من شـكلية موسـيقية خارجية، وتقوم على موسـيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشـعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسـل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هـذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسـيقية نفسـية ترتبـط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية.» (موسى، ١٩٨٤م: ٣٨٣)

بَلقِيسُ..
إنَّ الحُزنَ يَثْقُبُنِى..
وَبَيرُوتُ التى قَتَلَتْكِ..لاتَدرِى جَريمَتَها
وَبَيرُوتُ التى عَشِقَتْكِ..
تَجهَلُ أنَّها قَتَلَتْ عَشِيقَتَها..
وَأطفَأتِ القَمَرْ..
بَلقيسُ..يا بَلقِيسُ..يا بَلقيسُ
كلُّ غَمامَةٍ تَبكِى عَلَيكِ..
فَمَنْ تُرى تَبكِى عَليًّا..
بَلقِيسُ..كَيفَ رَحَلتِ صامِتَةً
ولَم تَضَعِى يَدَيكِ..عَلى يَدَيَّا؟

والكلمـات التى هى عبـارة عن مجموعات صوتية تقوم على بنـاء مزدوج إنّما هى أصوات تعتبر رموزاً للمعانى، وهى أيضاً رموز للمعانى تعتبر أصواتاً. فمن هذا المنطلق نرى الشـاعر ـ فضلاً عن استخدام هذين الصوتين اللذين يظهران مدى سخط الشاعر على قتلة زوجته ـ قد اسـتمدّ من اسـم زوجتها ومدينة بـيروت التى قتلت فيها حتّى تستثمر استثماراً خاصاً فى الإلقاء ويزيد من الحضور الصوتى وإيقاعيّة المقطع السابق.

وللاستفهام أيضاً دور فى إيقاعية القصيدة بحيث يمكن أن نقول إن أسلوب الاستفهام فى بعض مقاطع القصيدة وما يصحبه من تنغيم صوتى فى الإلقاء قد لعب دوراً حاسماً فى زيادة الإيقاع الصوتى فى القصيدة وأضفى على التقفية شيئاً من الحيوية:

بَلقيسُ..
هَل تَقْرَعينَ البابَ بعدَ دقائِق؟
هَل تَخلَعِينَ المِعطَفَ الشَّتَوِيَّ؟
هَل تَأتِينَ باسِمَةً..وَناضِرَةً..وَمُشرِقَةً كأزهارِ الحُقُولِ؟

هذه المقطوعة تدلّ أكبر دلالة على الانسجام الموجود بين أجواء القصيدة ومشاعر الشاعر حيث يتساءل عن بلقيس بعض الأسئلة مدركاً أنّ "لا" جواب لكلّها؛ هذا من جانب و من جانب آخر لا تدلّ تلک الأسئلة إلّا على الشعور بالضيّاع والتحسّر والكآبة، ولا تدلّ الأفعال المضارعة فيها إلّا على استمرار تلک الحالة المأساوية.

وقد كان انتشار ياء اللين الممدودة فی أجواء القصيدة استجابة لواقع دلالی ونفسی كرّسته الذات المتكلّمة بضمير "الأنا". ولم تكن فاعلية ياء المدّ فی هذه القصيدة مستمدّة من كثافة حضورها فی النصّ، بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها على مساحات النّص من جهة، ومن عامل التكرار الذی ميّزها وعزّز دورها من جهة أخرى: (عُصفُورَتی، أيقُونَتی، حَبيبَتی، عطراً بِذاكِرَتِی، أحلامی، زوجَتِی، قَصيدَتِی، ضياء عينی، عُصفُوری، دَمِی، مَليكَتِی، فَضيحَتِی، لَحمَ خاصِرَتِی، بِشارَتِی، وَطَنِی، فَمِی، حِصانی، حَياتِی، يَدی، كَلِماتِی). هذه الكلمات استطاعت بتناسقها الصوتی أن ترسم خطاً إيقاعياً فی صياغة القصيدة وتقوم أساساً على قيم الصوت.

كذلک المفردات المنوعة التی تعود على المخاطبة وتنتهی بكاف المخاطبة، استخدمت فی القصيدة بتردد عالٍ كـ: (شَعرِکِ، عينَيکِ، بَعدَکِ، قَتَلُوکِ، زرُوعِکِ، وَجهَکِ، سِجارَتُکِ، قَتَلَتکِ، عَشِقَتکِ، عَليکِ، حُبِّکِ، عُقُودِکِ، شَعرِکِ، شَفَتَيکِ، فَجَّرُوکِ، جِسمُکِ، نَحَرُوکِ، قَتَلُوکِ، ضَفائِرِکِ، حَياتُکِ).

وأحياناً يتكرر بعض الأصوات بتردد عال فی سطر شعری واحد أو سطور شعرية متلاحقة مثل صوت "القاف والعين" فی المقطوعة الحادية عشرة:

بلقيس تَذبَحُنی التَّفاصيلُ الصَّغيرةُ فِی عَلاقَتِنا
وَتَجلِدُنی الدَّقائقُ وَالثَّوانی
فَلِكُلِّ دَبُّوسٍ صَغيرٍ قِصَّةٌ

وَلِكُلِّ عِقدٍ مِن عُقُودِكِ قِصَّتانِ
حَتّى مَلاقِطُ شَعرِكِ الذَّهبِيِّ..
تَغمُرُنى كَعادَتِها بأمطارِ الحَنانِ
وَيُعَرِّشُ الصَّوتُ العِراقِىُّ الجَمِيلُ..
على السَّتائِرِ وَالمَقاعِدِ والأوانى
وَمِنَ المَرايا تَطلَعِينَ
وَمِنَ الخَواتِمِ تَطلَعِينَ
وَمِنَ القَصيدَةِ تَطلَعِينَ

لاشكّ أنَّ تكرار هذين الصوتين ساهم فى زيادة طاقة الأصوات التى تبنى مجتمعة الشكل الإيقاعى للقصيدة. ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره فى المعنى أم من حيث تأثيره فى الموسيقى الشعرية فضلاً عن الدلالة النفسية التى يستطيع أن يعطيها على القصيدة إلى جانب أثره فى تقوية النغم.

وقد لجأ نزار إلى تكثيف تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهذه التجمعات إنما هى تكرار لبعض الأحرف التى تتوزع فى كلمات البيت مما شكل ظاهرة جمالية فى القصيدة. فعلى سبيل المثال أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللغوى للقصيدة، فأصوات المد الطويلة المرفوعة فى "يا، الأنا، السَّنا، أيتها، الخَلا، البَلا، قَبا، ثَعا، عَنا، الكَوا، الحَدا، المَذا، الجَما، البَشا، الوَضا، أحلا، أعنا و..." وفى كلمات "الخَضراء، الشَّقراء، الضَّحايا، المَرايا، القضاء، النّساء، الدِّماء، الأسماء، الأشياء، السُّجناء، الشُّهداء، الفُقراء، الشَّقاء، شِفاء، البُكاء" الواقعة فى قافية السّطور، تتكثف وتكون الصوت المميَّز فى أكثر المقطوعات. وأصوات المد الطويلة المكسورة فى "صى، هى، تى، دِى، رِى، مِى، نِى، قِى، بِى" تعمل كلها على تشكيل خطوط صوتية متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الداخلى كما أفادت من الترددات الصوتية الناشئة من تجاور الأصوات المتشابهة التى جاءت فى القصيدة أشبه بالسجع:

كُى أُسعِدَ الدُّنيا وَلكنَّ السّماءْ
هَل يُولَدُ الشُّعراءُ مِن رَحِمِ الشَّقاءْ

فِي القَلبِ لَيسَ لَها شِفاءْ
عيناهُ تَختَصِرانِ تاريخَ البُكاءْ

نلحظ أنّ جمالية الإيقاع فيما ذكرنا من السطّور الشعرية ترجع إلى صياغة المفردات والعلاقة بينها، وهى صياغة يتحكّم فيه الانفعال والتجربة الشعرية. فأسهمت هذه التراكمات الصوتية مجتمعة على تصوير حزن الشاعر الذى لا ينتهى، ولا شكّ أنّ اجتماع الأصوات المهموسة مع المجهورة دلالة على تصوير حزن الشاعر وألمه.

ـ التكرار[1]

والذى يهمّ فى هذا المقام هو ما يُصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع، إذ أن جميع أنماط التكرار يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومطلقاً بقيمة سمعية ترفد الإيقاع (انظر: هلال، ١٩٨٠م: ٢٣٩) لذلك قال بعض الباحثين «التكرار بشتى أنواعه يُحدث نوعاً خاصاً من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية.» (شرشر، ١٩٨٨م: ٨٨) والشاعر باللجوء إلى التّكرار لايريد تطويل قصيدته، لأنّه يعُدّ حينئذ من المحسنات اللفظية أو يعدّ دليلاً على عجز الشاعر وقصوره عن التعبير، بل يريد أن يلحّ على شيء ما، وهذا ما رآتها نازك الملائكة حينما وصفت التّكرار بأنّه «إلحاح على جهة هامّة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً فى كلّ تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.» (١٩٨٩: ٢٧٦) فالتكرار عنصر فعّال فى صياغة قصيدة بلقيس، ونزار عندما يركّز اهتمامه على اسم معّين، فهو فى الواقع يجعله نقطة مركزية تتمحور حولها القصيدة كلّها. فقد جعل الشاعر "بلقيس" كلمة افتتاحية لغالبية مقاطع القصيدة إذ كرّر اسم زوجته إحدى وخمسين مرّة، ولانشكّ أنّ عناية قبّانى بتكرار اسم المحبوبة بهذا الكمّ المكثّف لم يكن اعتباطاً، بل كان واعياً ليدلّ على أهمية تلك المفردة فى حياته، وأثرها فى إيصال المعنى فضلاً عمّا تقوم به من إيقاع صوتى داخل النص الشعرى. وقد انتهت نازك الملائكة فى دراستها للتكرار إلى قاعدة

1. Repetition.

مفادهـا «أن اللفظ المكرر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سـبيل إلى قبولها.» (١٩٨٩: ٢٦٤) وإذا نظر الدارس فى ضوء هذه القاعدة، إلى العبارات الشعرية التالية:

بَلقيـسُ يا وَجَعى / بَلقِيسُ لا تَتَغَيَّبى عَنّى / بلقيس كلُّ غمامة تَبكى عليك / بلقيس كَيـفَ تَركتِنا فى الرّيح / بَلقيس يا أحلى وَطـن / بلقيس يا قمرى الذى طَمَروه ما بين الحجاره / بلقيس تَذبحنى التفاصيل الصّغيرة فى علاقتنا.

يجـد تكرار المذكور متحققاً فيـه بوضوح إذ أصبحت لفظـة بلقيس موضع اعتماد الشّاعر النّغمى، واستطاع بها أن ينفّس عن الحزن القائم فى القصيدة من خلال دلالات الأسى والجراح والاشتياق. وقد شمل التكرار فى جميع أقسام الكلمة كما نراه فيما يأتى:

ضاقَ بِنا بَيروتُ
ضاقَ بِنا البَحرُ
ضاقَ بِنا المَكانْ
وَمِنَ المَرايا تَطلَعينَ وَمِنَ الخَواتِمِ تَطلَعينَ مِنَ القَصيدَةِ تَطلَعِينَ.
هناكَ كُنتِ تُدَخِّنين
هناك كُنتِ تُطالِعينَ
هُناكَ كُنتِ كَنَخلَةٍ تَتَمَشَّطينَ
إنَّ قَضاءنا العربى أن يغتالَنا عَرَبٌ وَيأكُلَ لَحمَنا عَرَبٌ وَيَبقُرَ بَطننا عَرَبٌ وَيَفتَحَ قَبرَنا عَرَبٌ.

لم يكتف قبّانى بالتكرار الأفقى للكلمة على مسـتوى البيت كما لاحظناه فى تكرار "بلقيس" بل يلجأ إلى التكرار العمودى على مسـتوى أبيات متعددة كالسطور السابقة، إذ كرّر الشـاعر فيما سـبق كلّاً من الأفعال "ضاق، تطلعين، و كُنتِ" ثلاث مرّات، كما أنّه كرّر "هناك" بنفس العدد. والنقطة الرئيسـة التى نريد أن نركّز عليها هى أنّ قبّانى لم يخرج بالتّكرار فيما ذكرناه من الشّـواهد عن عموم المعنى، بل كانت التكرارات جميعها فى خدمـة المعنى العامّ، إذ تدور القصيدة فى إطار الحزن والألم والعذاب والتحسّـر. إذاً العلاقة موجودة بين التكّرار والمعنى العامّ للقصيدة، واسـتطاع قبّانى أن يُدخلنا فى جوّ

ألمه وحزنه ويوحى لنا بدلالاته النفسية، كما أنّه استطاع أن يخرج التكرار عن كونه مخلّاً للمعنى. للتكرار فى مرثية بلقيس تجليّات مختلفة منها:

التكرار الاستهلالى

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة فى أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هـذا التكـرار التأكيد والتنبيـه وإثارة التوقع لدى السـامع للموقف الجديد لمشـاركة إحساسـه ونبضه الشّـعرىّ. (انظر: ابن الشـيخ، ١٩٩٦: ٩١٥) ممّا لا شكّ فيه أنّ هذا النوع مـن التكرار يعمل على تقوية النبرة الخطابية وازديـاد الحركات الإيقاعية. لقد شكّلت كلمة بلقيس مفتاحاً لعدّة أسطر شعرية فلايكاد يخلو مقطع من مقاطع المرثية من ذكر هذا الاسـم الذى كان ملهماً للشـاعر فى إبداعه الشعرى إذ استخدمه الشاعر إلى حدٍّ نظنّ أنّنا نرى زوجته ومحبوبته واقفة أمامنا ونحن نقرأ القصيدة، فلم يُرد الشاعر أن يخلـو مقطع من مقاطع القصيدة مـن ذكرٍ لإسمها الخالد. وقد ورد هذا اللون من التكرار فى قصيدة بلقيس إذ تتألف من أربعة وعشـرين مقطعاً وقد بدأ الشـاعر خمسة عشر منه بكلمة بلقيس، وإذا نظرنا فى تكرار بنية "بلقيس" لاحظنا شـيئاً لافتاً هو حضور زوجة الشاعر حضوراً إيجابيّاً إذ تكرّرت اللفظة ٥١ مرّة:

بَلقيـس كانت أجمل المَلكاتِ... بَلِقس يا وَجَعى... بلقيس أيَّتها الشّـهيدة... بلقيس يا عطراً بذاكرتى... بلقيس مُشتاقُون..مُشـتاقون... بلقيس إنّ الحزن يثقُبنى... بلقيس أيّتها الأميرة... بلقيس يا بلقيس يا بلقيس... و...

يكون الدور الدلالى والإيقاعى فى هذا التكرار بمثابة أصداء صوت الانفعال الداخلى للشاعر الذى تولّدت من أعماق ذاته، ذلك الانفعال الذى يكون صدى لمعاناته الحقيقية وأفكاره النفسية.

والشاعر المعاصر يلجأ إلى التكرار «ليوظّفه فى النصّ الشّعرى المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنيّة. أمّا الدوافع النفسـية فإنّها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقّى على السّواء، فمن ناحية الشاعر يعنى التكرار الإلحاح فى العبارة على معنى شعورى يبرز من بين عناصر الموقف الشعرى أكثر من غيره... ومن ناحية المتلقّى يصبح ذا تجاوب يقظاً مع

البعد النفسى للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار فى تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففى النغمية هندسة الموسيقى التى تؤهل العبارة وتغنى المعنى.» (السعدنى، لاتا: ١٧٢)

وضع نزار بتكراره كلمة "بلقيس" مفتاحاً فى أيدينا للفكرة المتسلّطة عليه التى تمثّلت فى الفراق واللوعة والتحسّر، وهو بذلك أضفى تردّداتٍ إيقاعية مميّزة لاتحسّها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كلّه. والتكرار هنا بمثابة النافذة التى نطلّ منها على لاشعور الشاعر فنكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية.

وملخص القول إنّ تكرار كلمة بلقيس الذى يغطّى النصّ بأكمله تحوّل إلى نقطة مركزية فى القصيدة التى تحتويه، فضلاً عن أنه أصبح قاعدة إيقاعية وفّرت علاقة متينة بين أبيات القصيدة.

ـ التكرار الصوتى[1]

لابدّ لنا فى مستهلّ هذا القسم أن نذكر نقطتين هامّتين: الأولى أنّ دراستنا للظواهر الصوتية تكون انتقائية، وهذا يعنى أنّنا نستقرئ القصيدة ثمّ نستخرج الظاهرة الصوتية البارزة الموجودة فيها. والثانية أنّه لا توجد قوانين قياسية تدلّ الألفاظ على أساسها بالمعانى، ولكن دخول الألفاظ فى مبنى صوتى معيّن يصبغ عليها بعض التميّز؛ هذا ما ذهب إليه بعض الباحثين قائلاً إنّنا «إذا كنّا لا نقول بقيم صوتية مطلقة، فإنّنا لا ننكر فى نفس الوقت أنّ التشكيل الصوتى والوزن والإيقاع يعطى التجربة طابعاً مميّزاً قد نشعر به ونستطيع وصفه أو نشعر به ولا نستطيع وصفه.» (عبدالجليل، ١٩٩٨: ٥)

للتكرار الصوتى مزيّة جليلة فى تكوين الإيقاع الشعرى، ولذلك أولاها دارسو الإيقاع عنايتهم، فهى عند بعضهم تُشكّل ـ إلى جانب التكرار ـ إحدى أعمدة الإيقاع، وبه «يكتسى الإيقاع ثوب الروعة والجمال، ويرتقى الفن إلى أسمى درجات الكمال.» (العياشى، ١٩٧٦م: ٦٨) وللتكرار الصوتى حضورٌ كبير وواضح فى تشكيل الإيقاع الصوتى لشعر قبّانى فى قصيدة بلقيس. وهنا نستدلّ على هذا النوع من التكرار بالمقطوعة

1. phonetic Repetition.

التالية وتكرار "ون" فيه:

سأقُولُ فِي التَّحقيقِ كيفَ غَزالتى ماتَتْ بِسَيفِ أبى لهبْ
كُلُّ اللصُوصِ
يُدَمِّرُونَ وَيحرِقُونَ وَيَنهَبُونَ وَيرتَشُونَ وَيَعتَدُونَ على النِّساءِ
كُلُّ الكِلابِ مُوَظَّفُونَ وَيَأكُلُونَ وَيَشكُرُونَ.

واضح فى هذا المقطع وبقية المقاطع حرص قبّانى على توظيف الصوائت الطّوال فى إنجاز قصيدته ورسم معالم تجربته الشعرة فى الرثاء. فقد استوعبت هذه الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة وأعطت قيمة إيقاعية مضافة للقصيدة، وأخيراً استطاعت أن تخلق جوّاً موسيقيّاً خاصّة تشيع دلالة معيّنة هى التخلّف والتّهكم، والسخرية من المجتمع وقتلة زوجته.

أدّى هذا النّوع من التكرار بأنواعه دوراً مهماً فى تكوين إيقاعات صوتية متوازية ومتوازنة مع التّنغيم الذى يتغير صوتياً بتغير الأسلوب بين التقريرية والاستفهام والتعجب والنفى كما لاحظناه فى دراسة القوافى. وقد حفلت القصيدة بعناصر صوتية أخرى ذات صلة بإيقاع النّص الداخلى تحمّلت دور القافية الداخلية، منها النعوت المعرّفة والمنوّنة: (**العَرَبِ العَجائب، الخنجر العربىّ، التّفاصيل الصّغيرة، أميرته المعطّرة، عصفورتى الأحلى، أيقونتى الأغلى، كذبة عربيّة، هوايةٌ عربيّة، كنزاً خُرافيّاً، رمحاً عراقيّاً**). فإنّ التناغم الصوتى الحاصل بين النعت والمنعوت من خلال «الـ» التعريف أو التنوين فى الأسماء غير المعرفة يولّد إيقاعاً داخليّاً تتعمّق به دلالاتُ النّصّ.

إنّ النداء بأداته المختلفة يشكّل ظاهرة فنّية لها دور كبير فى إيقاع قصيدة بلقيس الصوتى وكأنّ نزار يريد فيها أن يظهر همومه الفكريّة ويسكن نفسه فلا يكاد يتخلّص منها حتّى يمتلىء بها من جديد، وهو بذلك استطاع التواصل مع القارئ. والملاحظة الهامّة فى القصيدة هى أنّ استقطاب أداة النداء "يا" مع المنادى وتكرارها شكل ترجيحاً صوتياً زاد فى النغمة الموسيقية للرثائية، ومنح الشاعر قدرة كبيرة على ترسيخ تجربته الشعورية وزيادة تأثيرها فى القارئ، و«تعليل ذلك يعود إلى غاية فى نفس الشاعر فكما هو معروف أنّ "يا" حرف لنداء البعيد وبما أنّ زوجته مبعدة عنه ومفارقة الحياة

لـذا احتـاج إلى حرف نداء يمدّ فيه صوته بعيداً ليصل إلـى المنادى وهذا هو ما قام به حـرف النّداء.» (التميمى، لاتا: ص١٢) وقد عمد قبّانى إلى هذا الحرف لما يمتاز به من قدرة على مد الصوت وإطالته وإحداث الأثر فى نفس القارئ:

يا بَلقِيسُ كَيفَ يُفَرِّقُ الإنسانُ ما بَينَ الحَدائقِ والمَزابِلِ؟
يا بَلقِيسُ يا بَلقِيسُ كُلُّ غَمامَةٍ تَبكِى عليكِ.
يا بَلقِيسُ لو تَدرِينَ ما وَجَعُ المَكانِ
يا بَلقِيسُ لؤلُؤةً كَرِيمَهْ
يا بَلقِيسُ يا أحلى وَطَنْ
يا بَلقِيسُ يا معبُودَتِى حتّى الثُّمالَهْ
يا بَلقِيسُ يا دَمعاً يُنَقِّطُ فوقَ أهدابِ الكَمانِ
يا وَجَعِى يا وَجَعَ القَصيدَةِ
يا نَينَوى الخَضراءَ يا غَجَرِيَّتِى الشَّقراءَ
يا أمواجَ دِجلَةَ يا أعظَمَ المَلِكاتِ
يا عُصفُورتِى الأحلى يا أيقُونَتِى الأغلى
يا عِطراً بِذاكِرَتِى يا قَبراً يُسافِرُ فى الغَمامْ
يا زَوجَتِى يا كَنزاً خُرافِيّاً يا رُمحاً عِراقِيّاً يا صَفصافَةً يا زُرافَةَ كِبرِياءْ يا فَرَسِى الجَميلَهْ

يمكننـا أن نلحظ النغم المرتفعة فى النداءات المكثّفة التى أطلقها الشـاعر ليعمق مرة أخرى الشعور بالفقد والألم الشديد والمتواصل. فلسفة التكرار فى الشعر القديم والحديث تختلف «إذ يتميّز التكرار فى الشـعر الحديث عن مثيله فى الشـعر التراثى بكونه يهدف بصورة عامّة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البـثّ الإيحائى، وإن كان التكرار التراثى يهدف إلى إيقاع خطابى متوجّه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامى.» (عيد، لاتا: ٦٠)

ـ التوازى[1]

يعمل التوازى بجميع ألوانه على خلق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه

1. Parallelism.

الصوتى أو من خلال تجانسه الشكلى، فهو يعدّ خاصية جوهرية فى الشّعر، وعلى هذا الأساس فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية. فكلّما استحوذ التوازى على القصيدة تحقق التعادل فى القصيدة وبالتالى إبداع نغمات إيقاعية. والمقصود بالتوازى هو عبارة عن تماثل أو تعادل الجملات فى سطور متطابقة الكلمات وتسمّى الجمل الناتجة حينئذ بالجمل المتطابقة أو المتعادلة. وبعبارة أخرى أنّ «الجمل المتوازية هى تلك الجمل التى تقوم الأديب بتقطيعها تقطيعاً متساوياً بحيث تتفق فى البناء النّحوى اتفاقاً تامّاً، وسواء اتّفقت هذه الجمل فى الدلالة أم لم تتفق فالمهمّ هو تطابقها التّام فى البناء النحوى.» (إبراهيم، ٢٠٠٣م: ٦٧) قصيدة بلقيس حافلة بظاهرة التوازى، وقد نهض هذه الظّاهرة بدور إيقاعى كبير فيها حيث ساهم فى الإيحاء بواسطة عدّة صور انفعالية شعر بها الشاعر فأراد أن ينقلها إلى القارئ من ثورة وغضب، وحيرة واضطراب، وتوجع وأنين:

فَقَبائِلٌ أكَلَتْ قَبائِلْ
وَثَعالِبٌ أكَلَتْ ثَعالِبْ
وَعَناكِبٌ أكَلَتْ عَناكِبْ

استطاع نزار فى هذه الأسطر الشعرية المتوازية أن تصف لنا بفضل هذا التوازى حالة الفوضى والهمجية اللتين يعيشهما هذا العالم الذى يبغضه الشاعر، وقد ساهم سكون أواخر الكلمات فى التنويع الصوتى وازدياد إيقاعيّة المقطع. يزيد أىّ توازٍ فى القصيدة من قيمة الإيقاع الصوتى ويعطى للقصيدة بتموّجاته شدّة وليناً:

وَيأكُلُ لَحمَنا عَرَبٌ
وَيبقُرُ بطنَنا عَرَبٌ
وَيفتَحُ قَبرَنا عَرَبٌ

فالتوازن الصوتى حدث فى الصورة الصوتية للكلمات حين يتوازن كل لفظ صوتياً مع اللفظ المقابل له فى العبارة التالية، وقراءة السطور الشعرية المذكورة والآتية توضح لنا هذا الموقف. فقد وردت عدة موازنات صوتية (فيأكلُ) توازن صوتياً مع (يبقُر ويفتَح) و(لَحمَنا) مع (بطنَنا وقَبرَنا) و(عربٌ) تتوازن صوتياً مع نفسه المكرّر فى السطور التالية له. بعبارة أخرى فأن مجموعة الأصوات وترتيبها فى السطر الأول تتمثل فى السطر الثانى،

فإذا اعتبرنا كل وحدة صوتية، فأن هذه الوحدة تكررت فى السطر الثانى بعينها موازية الأخرى. وهنا اســتطاع التوازى أن يكشف عن عواطف الغضب والثورة عند الشاعر كما اســتطاع أن ينقل إيحاءات صوتية مكثّفة تساعد القارئ فى بلورة الموقف العاطفى.

ننظر كذلك إلى هذا الرصف المتوازى الرائع:

فهناكِ كُنتِ تُدَخِّنينَ..
هناكِ كُنتِ تُطالِعينَ..
هناكِ كُنتِ كَنَخلةٍ تَتَمَشَّطينَ..

لقد ســاعدت أصوات الهمس "الفاء والهاء، والكاف، والتــاء والخاء" جليّاً فى نقل التجربة الشــعرية التى تصور حالة الذكرى والحنين كما ســاهم صــوت النّون الغنى فى تصوير ذلك الأنين الذى يمثّل تلك الحسرة المصاحبة لموقف الذكرى. كلّ هذه العوامل اســتمدّت فاعليتهــا وتأثيرها الكبير مــن خلال الترتيب المعين الــذى فرضه التوازى الصوتى الذى ولد نغماً موســيقياً منتظماً ترتاح له الأذن والنفس معاً حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناســقة تشــيع فى القصيدة لمســات عاطفيّة وجدانية بإمكانها نقل التجربة وتصوير المواقف. (انظر: إسماعيل، ١٩٧٨م: ١٦٦)

النتيجة

حاول قبّانى أن يطوّر المســتوى الصوتى فى تجربته الشعرية فى قصيدة بلقيس؛ فنجد فى قصيدتــه إيقاعاً خاصــاً لم يقف عند الإطار الخارجى كالــوزن، بل نجد تركيزاً قويّاً للإيقاع الداخلــى تتكثّف فيه القوافى، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التى يشكل حضورها جرساً خاصاً، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازى الصوتى بأنماطه المتنوعة.

يثــرى الإيقــاع الصوتى ويؤثّر فى البنيــة الدلالية ويزيد مــن الفاعلية الإيقاعية فى قصيدة بلقيس.

التعويل على الصوائت الطّوال ظاهرة أســلوبية لافتة للنظر، صبغت قصيدة بلقيس، وحمّل الشاعر هذه الصوائت أحاسيسه العميقة وانفعالاته.

استطاع الشاعر ـ رغم طول قصيدته فی موضوع واحد وهو الرثاء ـ بتنوع القوافی وعناصرها الموسيقائية أن يعطی إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجها من رتابتها التی جاءت من بنيتها علی بحرٍ أحادی التفعيلة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، رجب عبدالجواد. (٢٠٠٣م). موسيقی اللغة. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
ابن سينا. (١٩٥٦م). جوامع علم الموسيقی. تحقيق: زكريا يوسف. ط١. القاهرة: نشرة وزارة التربية.
ابن الشيخ، جمال الدين. (١٩٩٦م). الشعرية العربية. ط ١. تر: مبارک حنون، محمد الولی ومحمد أوراغ. لامک: دار توبقال للنشر.
ابن فارس. (١٩٦٣م). الصاحبی فی فقه اللغة. تحقيق: مصطفی الشّوحی. بيروت: مؤسسة بدران.
إسماعيل، عزالدين. (١٩٧٨م). الشعر العربی المعاصر. بيروت: دار الفكر العربی.
أنيس، إبراهيم. (١٩٨١م). موسيقی الشعر. ط٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
التميمی، قحطان رشيد. (لاتا). اتجاهات الهجاء فی القرن الثالث. بيروت: دارالمسيرة.
ثامر، سلوم. (١٩٩٦). من أسرار الإيقاع فی الشعر العربی. حولية كلية اللسانيات. قطر: جامعة قطر، ع١٩.
الرزاز اللجمی، نبيلة. (١٩٩٥م). أصول قديمة فی شعر جديد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة فی الجمهورية السّورية.
السعدنی، مصطفی. (لاتا). البنيات الأسلوبية فی لغة الشعر الحديث. مصر: منشأة المعارف.
سيد البحراوی. (١٩٩٣م). العروض وإيقاع الشعر العربی. محاولة لإنتاج معرفة علمية. لامک: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
شرشر، محمد حسن. (١٩٨٨م). البناء الصوتی فی البيان القرآنی. دار الطباعة المحمدية. القاهرة: الطبعة الأولی.
عبدالجليل، يوسف حسنی. (١٩٩٨م). التمثيل الصوتی للمعانی. ط١. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
عبده، بدوی. (١٩٨٤م). دراسات فی النّص الشعری. الرياض: دار الرفاعی.
عشری زايد، علی. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الأولی. القاهرة: دار الفصحی للطباعة والنشر.
العياشی، محمد. (١٩٧٦م). نظرية إيقاع الشعر العربی. تونس: المطبعة العصرية.
عيد، رجاء. (لاتا). التجديد الموسيقی فی الشعر العربی. الإسكندرية: منشأة المعارف.
غاتشف، غيورغی. (١٩٩٠م). الوعی والفن. ترجمة: نوفل نيّوف، مراجعة: سعد مصلوح. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

غريب، روز. (١٩٧١م). تمهيد فى النقد الأدبى. ط١. بيروت: دار المكشوف.

كوهــن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشــعرية. ترجمة: محمد الولى ومحمد العمــرى. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

مصطفى، نوال. (٢٠٠٠م). نزار وقصائد ممنوعة. ط٢. لامك: مركز الراية للنشر والإعلام.

الملائكة، نازك. (١٩٨٩م). قضايا الشعر المعاصر. ط٨. بيروت: دار العلم للملايين.

مندور، محمد. (لاتا). فى الميزان الجديد. ط٢. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

موســى، منيف. (١٩٨٤م). نظرية الشعر عند الشــعراء النقاد من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة). ط١ بيروت: دار الفكر اللبنانى.

وهبــة، مجدى. والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب. ط٢. بيروت: مكتبة لبنان.

هلال، ماهر مهدى. (١٩٨٠م). جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب. بغداد: دار الحرية للطباعة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٥٣ ـ ١٢٧

دراسة المونتاج السينمائی فی تشکيل صورة العدّودة المصرية

هاشم محمّد هاشم (الكاتب المسؤول)*
مريم جلائی**

الملخّص

يمثّل "العديد" ممارسة من أهمّ الممارسات الشعبية التی تمارَس فی مصر والمرتبطة بطقوس الموت والعزاء، ويُعدُّ الوجه الشعبی للمراثی فی الأدب الرسمی مع وجود بعض الفوارق بينهما، كما أنّه نوع مهمّ من أنواع الأغنية الشعبية المصرية.

فقام هذا البحث بالمنهج الوصفی ـ التحليلی بدراسة نصوص من فنّ العديد برؤية سينمائية والبحث مكوَّن من جزءين؛ أوّلهما تطبيق أنواع المونتاج السينمائی حسب نظرية ايزنشتين علی فنّ العديد، وثانيهما دراسة العاملَين الأساسيَين الذين يؤثران فی توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة وهما قالب العديد والتكرار.

ولاحظنا عند دراسة نصوص فنّ العديد وجود بعد سينمائی واضح؛ بحيث برزت بعض التقنيات السينمائية وعناصرها داخل نصوص الفنّ المدروس، تلك التقنيات التی تتوافق فی الوقت نفسه مع أغراض فنّ العديد من إبراز حالة الحزن وتعديد صفات الميت من خلال مشاهد تصويرية يحاول المبدع الشعبی باستخدام مفرداته فی تجسيدها فی مخيّلة المتلقی.

الكلمات الدليلية: الأدب الشعبی المصری، الرثاء، فنّ العديد، تقنية المونتاج، تشكيل الصورة.

---

*. دكتوراه فی الأدب الفارسی المقارن، جامعة أسيوط ، جمهورية مصر العربية
hashem.elkomey@yahoo.com
**. أستاذة مساعدة فی اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران maryamjalaei@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/١٩ش

تمهيد

فنّ العديد هو براعة المرأة المصرية في الرثاء في صورته الشعبية في حالة وفاة شخص ما؛ تهدف منه إثارة الحزن واللوعة على الميّت عن طريق الصورة الشعرية. هذا الفنّ يندرج تحت نوع الممارسات النسائية؛ فعلى حسب أحد تقسيمات الأدب الشعبي نجد تقسيماً يقسمه إلى ثلاثة أنواع؛ النوع الأول لا يؤديه إلا الرجال مثل السيرة الشعبية[١] التي ينحاز أداؤها للرجال دون النساء باعتبار أنّ السيرة الشعبية أعلى من مدارك النساء وأرفع من مقامهنّ، والنوع الثاني لا تؤديه إلا النساء مثل العديد أو أغاني الفراق؛ تلك الأغاني التي تقوم النساء بأداءها دون الرجال بحيث تعدّ بحقّ ممارسة نسوية خالصة، وهناك النوع الثالث الذي يتشاركان فيه الرجال والنساء مثل أغاني العمل وحكي الحكايات الشعبية والخرافية (حواس، ٢٠٠٥م: ٢٥-٢٦) وعليه يكون فنّ العديد نوعاً من الممارسات النسائية الخاصّة.

ويُرجع بعض الباحثين أصل ونشأة فنّ العديد إلى الأصول الفرعونية؛ بمعنى أن فنّ العديد بما تحمله من معان ومضامين عبارة عن أثر حقيقي لتجربة وفلسفة المصريين القدماء الذين وقفوا أمام ظاهرة الموت موقفاً حضارياً ومتقدماً بمقاييس زمنهم آنذاك (البولاقي، ٢٠١١م:٢٥) واستدلوا على ذلك بالصلات الكثيرة بين المدوّنات الفرعونية

١. السير الشعبية هي المصطلح العربي المعادل للمصطلح الأدبي العالمي للملحمة الشفوية (Oral Epic) بما هي جنس أدبي قائم بذاته، عماده السرد القصصي، شعراً أو نثراً، بالغ الطول، مجهول المؤلف، يروى أو يؤدى شفهياً، ويحكى ـ من منظور جماعي ـ الماضي القومي للشعوب، وتاريخ الأبطال الحقيقيين أو الخياليين ومآثرهم العسكرية والقومية، وهذا التأريخ في حقيقته مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية، حتّى قيل إنّ السير الشعبية هي التاريخ الذي ينشد على أبواب الأسطورة، أي أنّ السيرة الشعبية تعدّ نوعاً من أنواع الأدب الملحمي العربي وهي خطاب أدبي سردي، مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشفوية عبر الأجيال، ويحكى بطريقة سردية سيرة حياة البطل أو بالأحرى قصة الماضي الجميل للأمة العربية من خلال تأريخها لحياة هذا البطل والتغني بمآثره البطولية العسكرية والقومية والسياسية والأخلاقية والإنسانية على نحو مثالي و تعكس من خلاله أحلام المجتمع الشعبي وتصوّراته، ومن أهمّ السير الشعبية العربية "سيرة عنترة بن شداد" تقع في حوالي ٤٠٠٠ صفحة و"سيرة الأميرة ذات الهمة و البطال وولدها الأمير عبدالوهاب" تقع في حدود ٥٠٠٠ صفحة و"السيرة الهلالية" تقع روايتها النثرية في ٢٠٠٠ صفحة. أمّا روايتها الشعرية فتقع في ربع مليون مربع شعري و"سيرة الملك الظاهر بيبرس" وتقع في حوالي ٥٠٠٠ صفحة. (انظر: النجار،٢٠٠٦م: ٢٥-٢٨)

القديمة المنقوشة أو تلك التى ذكرت فى كتاب الموتى أو على ورق البردى[١]، ومن الأناشيد الدينية الحزينة التى كان يردّدها الكاهن المرتل كما وجدت ندبة دينية كانت تنشد تمجيداً لـ "خرتروس" الذى عشق "ريا" زوجة إله الشمس وأم ايزيس و أوزوريس (توفيق، ٢٠٠٥م: ٤٠) ومن ثم نجد أنّ المصرى القديم دأب على الاهتمام الشديد بطقوس الموت والاحتفال بدفن الموتى حيث كان يعتقد أنّ سعادة الميت تتوقّف على هذا الاحتفال وما يلحق به من طقوس (بارندر،١٩٩٣م:٤٤) وهذا الفنّ لايزال يمارس فى بعض محافظات مصر ويعتبر بحقّ من أقدم وأهمّ فنون القول التى مارسها الإنسان ولكنّه من المؤسف عليه أغفل عنه لحدّ بعيد الباحثون والنقّاد فى مجال الأدب.

وعليه، تناولت الدراسة الحالية بالمنهج الوصفى ـ التحليلى فنّ العديد الذى أفاد من أسلوب المونتاج السينمائى فى تشكيل صورة من صور التعبير الشعبى لأشدّ اللحظات ألماً وحزناً فى دورة حياة الإنسان لتكشف النقاب عن علاقة هذا الأدب العربى المعاصر عامّة وهذا الفنّ الشعبى خاصّة بالسينما؛ فيهدف البحث الإجابة على السؤال التالى: ما العلاقة بين فنّ العدّودة المصرية وفنّ المونتاج السينمائى فى تصوير الآلام والأحاسيس؟

فوقفنا فى صلب الدراسة عند المصطلحات الأساسية للبحث، ثم قمنا بدراسة فنّ العدّودة من جهتين؛ أولاهما تطبيق أنواع المونتاج على الفن المقصود دراسته، ثانيتهما دراسة قالب العدّودة والتكرار الذين يُعتبران من أهمّ العوامل التى أدّت إلى توظيف المونتاج السينمائى فى هذا الفنّ.

وجدير بالذكر أنّ نصوص فنّ العديد التى تقوم عليها الدراسة من عدة مصادر وهى كالتالى؛ الأوّل عبارة عن النصوص التى قام أحد الباحثَين بجمعها من محيط محافظة قنا بجنوب مصر وسوف نكتب بعدها كما هو مبيّن اسم الباحث، والثانى النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الناقد والشاعر أشرف البولاقى، **أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر. عرابة أبيدوس وبرديس** (دراسة ميدانية)، والثالث النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث عبدالحليم حفنى بعنوان المراثى

١. هو نوع من أنواع الورق المستخدم فى الكتابة ويصنع من نبات البردى وقد عرف واشتهر فى العصر الفرعونى وهناك العديد من لفافات ورق البردى فى المتحف المصرى بالقاهرة و المتاحف العالمية الأخرى.

الشعبية(العديد)، والرابع النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث أحمد توفيق، **أغنيات الفراق تراث الحزن فى صعيد مصر.**

مصطلحات البحث

بدايةً علينا أن نقدّم تعاريف موجزة للمصطلحيَن الأساسَيين للدراسة وهما **المونتاج** و فنّ **العديد** بغية تعرف القارئ الكريم على ماهية البحث.

ـ **المونتاج (montaje)**: وهى تقنية سينمائية خالصة يقول ارنست لند جرن:« إنّ تطوّر الفنّ السينمائى كان فى جوهره تطوراً فى المونتاج.» (لندجرن، ١٩٥٩م:٤٠) فالمونتاج السينمائى فى حد ذاته أسلوب فى التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ويختصّ الفنّ السينمائى وحده بتقنية المونتاج وفى نفس الوقت له أهمية كبيرة وضرورة ملحة (فيلدمان، ١٩٩٦م:٣٨) وعرّفبودوفكين المونتاج أو ما يسمّيه عملية التركيب أنّها «اختيار وتوقيت وترتيب لقطات معيّنة فى تسلسل سينمائى وتصبح هى العامل الخلاق الفاصل فى إنتاج أىّ فيلم.» (رايس، ١٩٨٧م: ١٣) أى أنّ المونتاج عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطى مجتمعةً معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كلّ لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعانى والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلک تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كلّه. (عجور، ٢٠١١م: ٩٧)

ومن ثمّ نجد أنّ المونتاج بمثابة النحو بالنسبة للغة، فهو يعمل على ترتيب اللقطات وأطوالها واللحظة التى يتمّ اختيارها للانتقال من لقطة إلى أخرى واختيار وسائل القطع والانتقال، فالانتقال السيئ بين المشاهد واللقطات يؤدّى نفس نتيجة أساءة استخدام قواعد النحو واستخدام قواعد حروف الهجاء وعلامات الترقيم بالنسبة للأعمال الأدبية التى تفقد قيمتها بسبب ذلک الاستخدام السيئ. (الصبان، ٢٠٠١م: ١٠٣)

ولا يمكن أن نصل إلى جودة المونتاج إلا عن طريق وجود إيقاع سليم للحدث، وذلک الإيقاع لا يأتى إلاّ من خلال اختيار التناسب بين طول اللقطات الذى يستثير المتفرج أو يهدئه، وربما يتجاوز المونتاج كونه وسيلة تعبيرية لسرد قصّة ما إلى أن يكون

كل قطع عبارة عن فكرة جديدة بدلاً من الاكتفاء بتطوير الحدث فقط. (سيف، ٢٠١٢م: ١٨١)

وترجع أهمّيّة المونتاج إلى أنّه هو الذى ينتج المعنى العام، وهو المسئول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقى، ولا يتوقّف دوره حدّ ترتيب اللقطات ليتناسب السرد الدرامى فقط؛ بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما. (عجور، ٢٠١١م: ١٠٣) كما أنّ عمليّة المونتاج ذاتها وربط اللقطات ببعضها البعض تحمل مفهوم إيديولوجى وفكرى معيّن يتبنّاه صنّاع الفيلم.(فيلدمان، ١٩٩٦م: ٤٠-٤١)

ـ **العديد:** ويتّسم فنّ العديد كغيره من الفنون الشعبية بصعوبة تحديد تعريف جامع مانع لفنّ العديد، فلقد ظهرت عدّة تعريفات لهذا الفنّ؛ منها التعريف الذى ورد فى "موسوعة التراث الشعبى العربى" بأنّه «أغان جنائزية أو بكائيات فى مناسبات الموت (المآتم) لرثاء الموتى تؤدّيها النسوة من أقارب الميّت دون الرجال، وقد تؤدّيها المعددات أو (المعدادة) أو النّدابات المحترفات ـ كما يطلق عليهنّ فى كل بلد عربى ـ اللاتى يتخّذن من العديد حرفة لهن، وفى بعض مناطق البلاد العربية -كما فى مصر والعراق وتونس وغيرها- يبدأ العديد بعد الانتهاء من مراسم الجنازة، فتجتمع النسوة فى منزل الميّت تتقدّمهنّ المعددة يرددن العديد الذى تشتدّ حرارته وانفعاله كلّما وفد على المكان وفد من النساء المعزيات فيعلو الصراخ والصياح ثمّ تعود دورة العديد مرة أخرى.» (الجوهرى، ٢٠١٢م:٣٣٠) ومن التعريفات التى نقبل بها أنّه «نوع من الشعر؛ الهدف منه تعميق حالة الحزن وشحذ المشاعر وهو ملىء بالموسيقى، موزون ومقفى، يختلف عن الشعر فى أنّه مقطوعة من أربع شطرات، ليست بالمربعات[١] ولا فنّ الواو[٢] ولا غيرها من فنون الأدب الشعبى، يتميز بالبطء الشديد فى مط الكلمات، له مذهب لحنى واحد لا يتغيّر، ومع هذا يهيأ للمتلقّى فى كلّ مرّة أنّ هناك جملة لحنية جديدة، لأنّ النهنهة والصرخات والانفعال تضفى المذهب اللحنى تألّقاً جديداً.» (توفيق، ٢٠٠٥م: ٩٥)

ويرجع تسمية أغانى الفراق الحزينة باسم العديد إلى السمة الغالبة عليها وهى

١. شكل من أشكال النظم فى الفنون الشعبية فى مصر.
٢. فن من الفنون الشعبية فى مصر و تشتهر به محافظة قنا فى جنوب مصر.

التعديد أو الإكثار من ذكر محاسن الميّت وعاداته الحميدة، كتعبير صارخ عن حالة الفقد التى ستعانيها برحيله. (خضر، ٢٠٠٩م: ١٤٣ـ١٤٤) والعديد جمع "عدودة" ورغم عامية المفردة إلاّ أنّها تنتسب إلى الفصحى من حيث مصدرها وهو العدّ، بما يعنى عد وإحصاء مناقب وصفات الميّت وذكر ما كان عليه فى دنياه من حالات القوّة والفرح أو الصلاح.... إلخ. (البولاقى، ٢٠١١م: ٢١) ونحن نرى أنّ اسم العديد أفضل الأسماء التى أطلقت على هذا النوع من الأغانى، بحيث سميت حيناً باسم أغانى الفراق والبكائيات والنواحيات، لكن اسم العديد يمتاز عن هذه المسميات بخصوصية اللفظ، وكذلك بما يحمله اللفظ من دلالة سابقة الشرح.

خلفية البحث

قام عددٌ من الباحثين بدراسة "فنّ العديد" وكذلك "تقنية المونتاج فى الأدب العربى المعاصر" من أهمّها؛

ـ كتاب بعنوان أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر "دراسة ميدانية" للشاعر والباحث أشرف البولاقى؛ يستكشف خلالها الشاعر بعض غوامض فنّ البكائيات فى صعيد مصر من خلال بحثه فى أصول هذا الفنّ والتأثيرات الثقافية والاجتماعية عليه متخذاً من قريتَى أبيدوس وبرديس بمحافظة سوهاج نموذجين فى رحلته ملتزماً بالمنهج العلمى والموضوعى ليكشف النقاب عن بعض ملامح ومؤثرات الثقافة المصرية القديمة فى هذا الفنّ.

ـ كتاب بعنوان الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر؛ سعى فيه مؤلّفه محمد عجور للتأسيس لبلاغة الصورة السينمائية وغزوها للخطاب الشعرى فى العصر الحديث، مقارباً علاقة الشعر الحديث بالسينما، وبواعث اعتماد الشعراء على التقنيات السينمائية فى بناء القصيدة، كالسيناريو وطرائق توظيفه، وآليات اشتغاله فى القصائد الحديثة، والمونتاج وكيفية الاستفادة منه فى تشكيل القصيدة الحديثة بشكل يعتمد على الصورة المتتابعة فى صنع الأحداث.

ـ كتاب عنوانه المونتاج الشعرى فى القصيدة العربية المعاصرة للشاعر والكاتب حمد

محمود الدوخى، وهو عبارة عن دراسات فى أثر مفردات اللسان فى القول الشعرى حيث تناول ديوان "مديح الظل العالى للشاعر محمود درويش". اشتغلت هذه الدراسة على موضوع فنّى صرف وهو دراسة فن السينما متمثلاً بأسلوب المونتاج فى شعر محمود درويش الذى أفاد مبكراً من هذا الأسلوب الفنى فى بناء قصيدته الشعرية المعاصرة.

ـ كتاب تحت عنوان المراثى الشعبية (العديد)، وهو دراسة فى غاية الأهمية للكاتب عبدالحليم حفنى وهو من أهمّ الدراسات التى درست فن العديد وأبعاده ولقد حوى الجزء الأول منها نصوص فى فن العديد والجزء الثانى يضم دراسة فن العديد من ناحية التعريف والسمات العامة لهذا الفن.

كما نرى فى خلفية البحث وحسب علم الباحثَين لاتوجد دراسة تناولت الأدب الشعبى العربى عامّة وفنّ العديد خاصّة من رؤية سينمائية؛ فقمنا بدراستنا هذه لسدّ الفراغ فى هذا المجال.

معطيات البحث

كما سبقنا القول فى الملخص والتمهيد قمنا فى الجزء الأول من بحثنا بتطبيق أنواع المونتاج السينمائى حسب نظرية ايزنشتين على فنّ العدّودة وفى الجزء الثانى كما برز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائى كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة عاملان يؤثّران بطريقة أو بأخرى فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة، العامل الأول هو قالب العدّودة وشكلها الفنّى والعامل الثانى هو التكرار، فتناولناهما فيما يأتى بصورة أعمق وبأكثر تفاصيل.

ـ أنواع المونتاج السينمائى فى العدّودة حسب نظرية ايزنشتين

يُعدُّ المخرج الأمريكى د.و. جريفيث (١٨٧٥– ١٩٤٨م) هو المكتشف الأول لقواعد المونتاج السينمائى وهو أوّل من استخدمها. (لند جرن، ١٩٥٩م: ٦١) أما المخرج الروسى سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨–١٩٤٨م) فقد أضاف الكثير لتقنية المونتاج بنظرته التجديدية الواعية مقارنة بنظرة جريفيث، فقد اكتشف جريفيث فكرة التوليف وأعدَّه البناء الأساسى للسينما وغالباً ما كان يعتمد على غريزته وإحساسه

الفطری فی اســتخدام المونتاج، وكذلک كان اســتخدامه للمونتاج اســتخداماً محافظاً، أما ایزنشــتین فقــد صاغ نظرية تجديديــة واعية فی المونتاج وكان عمادها الأساســی يعتمد على اكتشــافات علم النفــس فی الإدراک وعلى الجدلية التاريخية الماركســية. (كوک،١٩٩٩م:١٩٢-١٩٣)

ولقد عبر ایزنیشــتین عــن نظريته قائلاً«إذا أردنا مقارنة المونتاج بشــیء ما، فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجاريات المتوالية داخل محرک اشتعال داخلی وهو يدفع السيارة أو المحرک الآلی إلى الأمام، فالقوی المحركة للمونتاج هی التی تدفع الفيلم كلّه إلى الأمام.» (رايس، ١٩٨٧م: ٤٣) ويقول ایزنشــتین أيضاً: «إذا وصلنا لقطتــین متقابلتين ببعضهما فإنّنا لا نحصل على النتيجة البســيطة للقطة ولقطة أخری، بل نحصل على ابتكار بديع.» (المصدر نفسه) إنّ الافتراض الكامن فی نظرية ایزنشتین تقوم علــی أنّ المتفرّج لا يری فی المونتاج لقطات متتابعــة الواحدة بعد الأخری، لكنّه يدركها كوحــدة واحدة، فإن اللقطات "أ" و"ب" و"ج" ليس لها وجود أو معنی فی حدّ ذاتها ولكن وجودها يتحقّق من خلال تتابعها على شريط الفيلم، أی أنّ اللقطة المنفصلة تستمدّ معناها داخل المونتاج فی علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخری المتجاورة، وذلک يشــبه موضع أیّ كلمة فی جملة ما يعتمد على علاقة الكلمة بالكلمات الأخری الســابقة عليها والتالية لها داخل الجملة، أو كالجمع مابين رمزَين أو أكثر فی وحدة واحدة يرمز بالتأكيد إلى شیء جديد تماماً والرمز الجديد ليس هو المجموع الحسابی للرموز ولكنّه يعطی مفهوماً جديداً لا يمكن أن يعبّر عنه أی من الرموز بمفرده فمثل "باب+أذن = يســمع"، "ســكين+قلب = يحزن" ، "طفل+فم= يصرخ." (كوک، ١٩٩٩م: ٢١٥-٢١٦)

ولقد قسّــم ایزنشتین المونتاج إلى عدة أنواع، وتجلّت أغلب هذه الأنواع فی نصوص فنّ العديــد بصورة متفاوتة، وهــذا التفاوت يعود إلى قدرة النصوص على اســتيعاب وتوظيف كل نوع حسب تقسيم ایزنشتین لها.

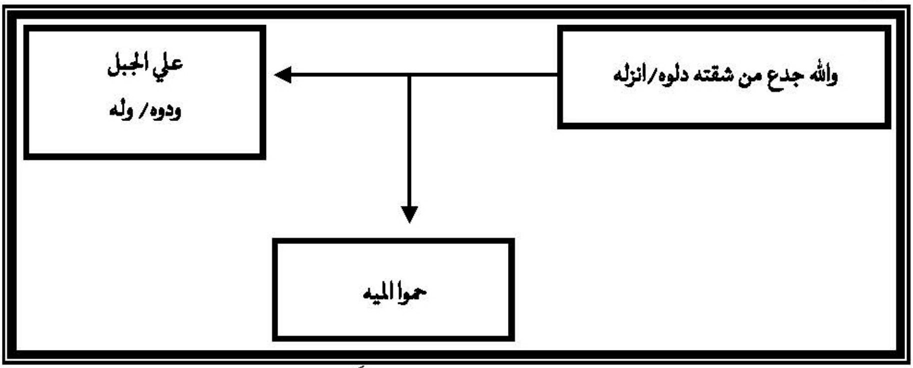
أـ المونتاج الطولی

يهتمّ هذا النوع من المونتاج فقط بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون

اللقطات، وأساس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة وزمن عرضها على الشاشة، وفيه يجب أن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد. (المصدر نفسه: ٢١٩) ومن النماذج على هذا النوع من المونتاج قول المبدع الشعبى:

والله جدع من شقته دلوه / حموا الميه وعلى الجبل ودوه / والله جدع من شقته انزله / حموا الميه وعلى الجبل وله (الباحث)

يتكوّن المشهد السابق من ثلاثة لقطات "**نزول الجدع من الشقة/ تغسيله وتكفينه/ رحيله إلى القبر**"، ولقد وظّف المونتاج بين اللقطات الثلاثة معتمداً على التساوى النسبى بين طول كل لقطة والأخرى، فنجد أنّ لقطة "**نزول الجدع من الشقة**" تمثّل الحدّ الفاصل مابين لقطة "**التغسيل والتكفين**" ولقطة "**التشيع والدفن**"، بحيث تمّ استخدام تقنية الفلاش باك فى المشهد السابق، فجاء فعل "حموا الميه" للرجوع إلى مراسم الغسل، ثم أكمل المشهد بالتسلسل الطبيعى لمراسم العزاء بمراسم التشيع والدفن "**وعلى الجبل ودوه**"، ومن ثمّ تعدّ لقطة التغسيل وزمن مراسم الغسل والتكفين مساوية نسبياً للقطة تشيع الجنازة والدفن.



ضربة قوية جات على لوحى / دخلت بسرعة طلّعت روحى / ضربة قوية وجات على صدرى / دخلت بسرعة وقصرت أجلى / ضربة قوية وجات على راسى / والله كفتنى وشتتت ناسى (حفنى، ١٩٩٧م: ١٦٠)

يتّسم النصّ السابق بالطول النسبى وهذه السمة ساعدت على تعدد الصور داخل النص، بحيث تظهر لنا ثلاث مشاهد؛ بحيث يكون المشهد الأول والثانى منها تكرار يحمل نفس الفكرة والمضمون "**ضربة قوية جات على لوحى / صدرى- دخلت بسرعة**

طلعت روحى /قصرت أجلى"، بالإضافة إلى المشهد الثالث المختلف "**ضربة قوية وجات على رأسـى / والله كفتنى وشـتتت ناسى**"، ونلحظ أنّ المونتاج الموظّف بين اللقطات فى المشاهد الثلاثة يتّسم بالتسـاوى بين اللقطات، فلدينا اللقطة الثابتة فى المشاهد الثلاثة "**ضربة قوية جات على لوحى/ صدرى / راسى**" هى اللقطة الافتتاحية للمشاهد وفعل الحركـة بها "**ضربـة قوية**" هى التى تحيلنا إلـى اللقطة الثانية ثمّ اللقطـة الثالثة فى كلّ مشهد من المشاهد الثلاثة، كما أنّها تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتتّسم اللقطتان الثانية والثالثة فى كلّ مشـهد من المشـاهد الثلاثة بالتساوى؛ ففى المشـهد الأول والثانى يعدّ وقت دخول الرصاصة السـريع لجسد القتيل مساوياً لوقت خروج روحه "**خلت بسرعة = طلعـت روحى / قصرت أجلى**"، أما فى المشـهد الثالث فنجد أنّ هناك تسـاوياً بين اللقطتين "**كفتنى = شـتتت ناسى**"، كما أن هناك تناسباً فى حركة الكاميرا فى المشهدين الأول والثانى بحيث تكون الحركة أفقية تتناسب مع موضع الضربة على اللوحة والصدر، أمّا فى المشـهد الثالث فاتجاه الكاميرا متناسـق مع اتجاه الضربة من أعلى إلى أسـفل؛ لهذا جاء باللقطة الثانية من المشهد "**كفتنى**" متناسقة مع اللقطة الأولى للضرب من أعلى "**وجات على راسى**" ثم اللقطة الثالثة"**تشتّت الناس**".

ب ـ المونتاج الإيقاعى

يعتمد هذا النوع من المونتاج على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولى، ولكن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات؛ بحيث تصبح الحركة داخـل الـكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف مـن كادر إلى آخر، ويمكن أن يسـتخدم المونتاج الإيقاعى لتعزيز وتقوية الإحسـاس بنبض وسرعة المونتاج الطولى داخل المشـهد وربما يصبح نقيضاً له. (كـوك، ١٩٩٩م: ٢١٩-٢٢٠) ومن النماذج التى وظّف فيها المونتاج الإيقاعى داخل نصوص فن العديد قول المبدع الشعبى:

ما أنا قاعده على الدكه / ميتم جديد ما حامل الهته[١] (البولاقى، ٢٠١١م: ١٤٥)

يتّسم المونتاج الإيقاعى فى المشهد السابق بالبطء، ونلحظ أنّ كل لقطة من اللقطتين

---

١. الهته تعنى الصرخة.

داخل المشهد "جلوس سيدة على الدكه / مرور جنازة جديدة" متساوين فى زمن عرضهما، وهذا يعد الهدف الأول من المونتاج الإيقاعى وهو تحقيق القواعد الأساسية للمونتاج الطولى، أضف إلى ذلك أنّ زمن العرض ساعد بشكل ما فى جعل إيقاع المشهد بطيئاً خاصة بتوظيفه "قاعدة على الدكه / ما حامل الهته"، وبذلك أعطى المونتاج الإيقاعى الدلالة الحزينة داخل المشهد.

ريح شوية يا بويا على المقعد / خايفة يا بويا وراك نتعب / ريح شوية نقولك على الديوان / خايفة يا بويا وراك نتهان / وقف نقول وأنت على السلوم / خايفة يا بويا وراك[١] نهون (حفنى، ١٩٩٧م: ١١٤)

يتّسم المونتاج الإيقاعى فى المشاهد الثلاثة السابقة بالسرعة مع مراعاة أنّ التوليف والقطع بين لقطتى كل مشهد من المشاهد الثلاثة متساوية تقريباً، بحيث تدلّ اللقطة الأولى فى المشاهد الثلاثة على الزمن الآنى للعرض "**ريح شوية يا بويا على المقعد/ ريح شوية نقولك على الديوان/ وقف نقول وأنت على السلوم**"، أمّا اللقطة الثانية فى المشاهد الثلاثة فتعدّ نتيجة للحدث الأول "**خايفة يا بويا وراك نتعب/ خايفة يا بويا وراك نتهان/ خايفة يا بويا وراك نهون**"، ونلحظ أنّ هناك تناقضاً مابين حركة الأب السريعة والمتعجلة فى الرحيل فى اللقطة الأولى من المشاهد الثلاثة وبين الحركة البطيئة والبائسة للبنت بعد رحيل والدها، بمعنى وجود تناقض مابين الحركة الطولية والإيقاعية داخل المشاهد، ومن جماليات الترابط مابين اللقطتين فى كلّ مشهد هو توظيف عناصر كلّ لقطة من اللقطات وتوظيف كلّ مكوّن للصورة ففى المشهد الأوّل نجد تناسباً مابين توظيف "**المقعد**" مع فكرة "**التعب**"سواء جسدى أو نفسى، وفى المشهد الثانى تجلّى التناسب مابين "**الديوان**" وبين فكرة "**الهوان**" حيث أنّ الديوان كمكان يدلّ على الكلمة والعزة والسيادة، وهذا التناسب لم يبرز بالقدر الكافى فى المشهد الثالث والربط مابين "**السلم**" وبين "**الهوان**".

ج ـ المونتاج النغمى

يعد ايزنشتين هذا النوع من المونتاج تطوراً للمونتاج الإيقاعى؛ ففى المونتاج

---

١. وراك تعنى بعدك.

الإيقاعى تصبح الحركة داخل الكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف من كادر إلـى كادر، لكنّ الحركة داخل الإيقاع النغمى تعنى شـيئاً أكثر اتّسـاعاً بحيث تتضمّن الحركـة كل العناصر الوجدانية والدراميـة داخل اللقطة، وسمّى هذا النوع من المونتاج بالمونتاج النغمى؛ لأنّه يركّز على نغمة سائدة داخل المشهد. (كوك، ١٩٩٩م:٢٢٠) ومن النصوص التى وظّف فيها المونتاج النغمى قول المبدع الشعبى:

مرات الصغير يا حاله رأسک / خدى عزاکى وروحى لناسک / مرات الصغير يا حاله شعرک / خدى عزاکى وروحى لأهلک (الباحث)

يتجلّـى المونتاج النغمى فى التوليـف بين اللقطات الثلاثة "**مـرات الصغير يا حاله رأسک/ شعرک**" و"**خدى عزاکى**" و"**روحى لناسک/أهلک**"، وتعدّ الحركة التصاعدية فى المشاهد ذات أثر كبير لنمو الشعور النفسى، بحيث يبدأ تسلسل الأحداث التى تتحرّک بداية من حزن زوجة الميّت، ثمّ المشـاركة فى مراسـم عزاء زوجها وصولاً إلى عودتها لبيت أهلها، ونلحظ أنّ الحركة داخل المشهد تضمّنت حركة كلّ العناصر الدرامية داخل اللقطات، أضف إلى أنّ كلّ لقطة من اللقطات الثلاثة اتّسـمت بكثرة حركة الأشخاص داخل اللقطة الواحدة، وهذا يؤدى إلى زيادة الأثر النفسـى خاصة لاختيار شـخصية الزوجة التى تتسم بصغر السن، فهى زوجة الإبن الصغير ومن العادات الشائعة فى مصر أن يكون الرجل أكبر سنّاً من زوجته.

حبيبتى مالت وعدلوها / هانت ع البنات سبلوها / حبيبتى مالت وعدلوکى / هانت ع البنات سبلوکى (حفنى، ١٩٩٧م:١٥٥)

تتّسـم اللقطات فى المشهد السـابق بتعدّد الحركة التصاعدية للقطات فى بناء سردى واضح وتسلسـل قصصى يتناسب مع لحظات الاحتضار والوفاة، مما جعل هذه الحركة داخل لقطات المشهد السابق ذات أثر درامى مؤثر فى المشهد، كما أنّ حركة الشخوص داخل اللقطة الواحدة يسـتوجب حركة من عـين المتلقّى وتتبع حركة الكاميرا لعناصر الصورة "**مالت/ عدلوها**"، بالإضافة إلى أنّ الحركة الأخيرة فى اللقطة الأخيرة "**سبلوها**" تتّسـم بالتناقض مع الحركة فى اللقطتين السابقتين، مما ينتج عنه خلق أثر نفسى يؤثر فى نفس المتلقّى.

د ـ المونتاج الذهنى أو الإيديولوجى

يعدّ المونتاج الذهنى أو الفكرى أو الإيديولوجى من أهمّ أنواع المونتاج عند ايزنشتين وهو ملخّص تجربة ايزنشـتين السينمائية، حيث أنّ المونتاج الذهنى عند ايزنشتين لا يهتمّ بالسـرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجدانى على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمّنة فى أىّ تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد فى جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتـوى البصرى المتناقـض، بمعنى أنّه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتين لايقف حد خلق المشاعر والأحاسـيس، ولكنّه قادر أيضاً على التعبير عن أفكار مجـرّدة وصياغة مقولات ذهنية مباشـرة وصريحة. (كوك، ١٩٩٩م:٢٢٠) وهذا النوع من المونتاج يتّسم فى حالات كثيرة بالصعوبة وعدم الوضوح للمتلقّى، ولا تنشـأ الصعوبة من عدم وضوح بعض الفقرات من السينما الفكرية، بقدر ما تنشأ من عدم مقدرة المتلقّى على فهم الارتباط بين اللقطات عند مشاهدة الفيلم لأوّل مرة، مما يتطلّب منه قدراً من الدراسة والتحليل. (رايس،١٩٨٧م:٤٥) ومن نماذج فنّ العديد التى تجلّى فيها المونتاج الذهنى قول المبدع الشعبى:

ناقة بلا جمال فايتها[1] الصيف / حرمة قليلة شقيق تعمل كيف؟ / ناقة بلا جمال فاتها البـلّ / حرمة قليلة رجال، حال الدل[2]؟ / ناقـة بلا جمال عقلوها / حرمة قليلة رجال، هونوها[3]/ ناقة بلا جمال عقلوكى / حرمة قليلة رجال، هونوكى (حفنى،١٩٩٧م: ١١٨)

يتحقّـق المونتـاج الذهنى فى التوليف السـابق، ويخلق الحالة النفسـية والتعبير عن الفكـرة العامّة الـتى يقصدها المبدع، فنجـد أنّ التوليف بين لقطـات "**الناقة بلا جمال**" المتعـدّدة "**فايتها الصيف/ فاتهـا البل/عقلوها/عقلوكى**" وبين لقطـات المرأة المتعدّدة "**تعمـل كيف؟/ حال الدل/ هونوهـا/ هونوكى**"، فمن خلال تتابـع وعرض اللقطتين تولدت فكرة ذهنية "**الانثى بدون ذكر عائل لها لا قيمة لها**" لاتوجد فى أىّ منهما مفردة، بل تتولد من خلال تتابع اللقطتين وتواليهما.

---

١. فايتها تعنى تاركها.

٢. حال الدل تعنى حال الذل.

٣. هونوها تعنى هانت.

تكلتونـا على حيطان[١] مالت / والله رجـال الناس مادامت / تكلتونا[٢]على حيطان وقعت / والله رجال الغير مانفعت (حفنى، ١٩٩٧م: ١١٨)

"عدم وجود شــىء ذى فائدة وقيمة بعد **رحيل الرجال**" تعدّ هى الفكرة الذهنية التى حاول المونتاج الذهــنى إبرازها من خلال توالى لقطة الحيطان "**مالت/ وقعت**" و لقطة رحيل الرجال "**رجال الناس ما دامت/ رجال الغير مانفعت**". فمن خلال تتابع اللقطتين برزت الفكرة الذهنية التى يقصدها المبدع الشعبى فى نصّه.

ـ توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة

من خلال دراســتنا لنصوص فنّ العديد لقد اكتشــف لنا أنّ هناك عاملين لهما دور جلــىّ فى توظيف تقنيّة المونتاج داخل النصوص؛ العامــل الأوّل هو قالب فنّ العدّودة وشــكله الفنّى والعامل الثانى هو تقنية التكرار؛ ســنتطرّق إليها فيما يلى بتفاصيل أكثر وأعمق مع نماذج من نصوص العدّودة.

أ ـ أثر قالب العدّودة على توظيف تقنية المونتاج

تتميّز العدّودة بمحدودية قالبها وصرامة شكلها الفنّى -إلاّ فى بعض الحالات القليلة- بحيث أدّى ذلك دوراً لا يســتهان به فى تحديد وتحجيم الدور الذى يمكن أن يساهم فيه المونتاج السينمائى فى تشكيل العدّودة، فلقد أدّت محدودية القالب كمساحة فنية وصرامة الشــكل وثباته إلى عدم استغلال جميع أنواع المونتاج السينمائى المتعارف عليها، وهذا لأنّ المســاحة المتاحة للعدودة – التى غالباًتتكوّن من أربع أســطر وربما تقلّ إلى اثنين أو تزيد فى بعض النصوص القليلة لتصل إلى ســتّة أسطر أو ثمانية– لم تسمح بالمزيد من اللقطات التصويرية التى تعتمد عليها بعض أنواع المونتاج، ومن تلك النصوص:

روق شــويه[٣] يا جايب الصابــون / ليه حبايب فى الطريق بتهوم[٤] / روق شــويه يا جايب الميه / ليه حبايب فى الطريق جايه (الباحث)

١. حيطان جمع حيط وتعنى الحائط.
٢. تكلتونا تعنى اعتمدنا.
٣. روق شويه تعنى أصبر.
٤. بتهوم تعنى تأتى مسرعة.

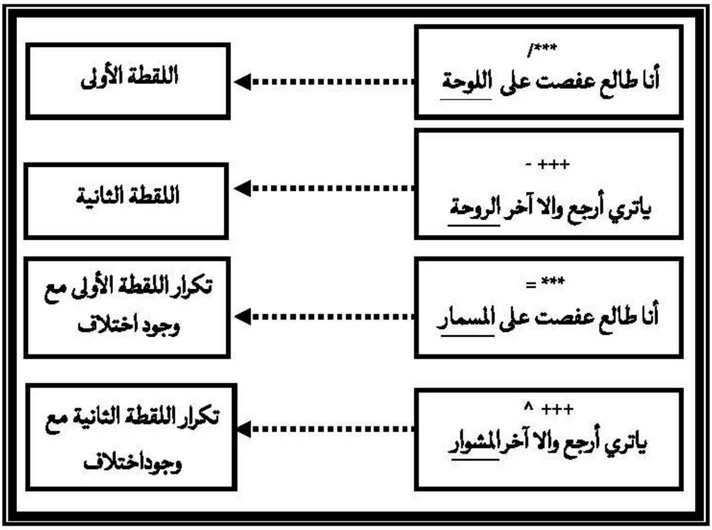
***/ روق شويه يا جايب الصابون	اللقطة الأولى
+++ - ليه حبايب فى الطريق بتهوم	اللقطة الثانية
*** = روق شويه يا جايب الميه	تكرار اللقطة الأولى مع وجود اختلاف
+++ ^ ليه حبايب فى الطريق جايه	تكرار اللقطة الثانية مع وجود اختلاف

يصوّر النصّ السابق وقت تغسيل الميّت، هذا الحدث الذى يحوى الكثير من المشاهد، وعلـى الرغم من ذلك نجد أنّ النصّ اقتصر على لحظة واحدة، تلك اللحظة التى تركز على تأخير المغسل فى تغسيل الميّت حتّى وصول أحباب الميت لحضور الجنازة، فالنصّ السـابق يتكوّن من أربعة لقطات سـينمائية، بحيث تعدّ اللقطـة الثالثة والرابعة تكراراً للقطـة الأولى والثانية على التـوالى، فاللقطة الثالثة تكـرار للقطة الأولى مع اختلاف فى جزء من مكوّنات الصورة فى تغيّر جلب المغسـل للصابون إلى جلب المغسـل للماء، وذلك ينطبق على اللقطة الثانية والرابعة حيث أصبحت اللقطة الرابعة لقطة مكرّرة من اللقطة الثانية مع اختلاف فى حالة الأحباب الغائبين عن الجنازة ومراسمها.

يتجلّى فى النصّ السـابق أثر ثبات قالب وشـكل العدّودة فى عدم خلق المزيد من اللقطات السـينمائية التى تتيـح لتقنية المونتاج إمكانيّات أكبر فى تشـكيل النص، فلم يستطع المبدع الشعبى الإسهاب فى توظيف العديد من اللقطات مثل إبراز طريقة الغسل، وأدواته، أو حالة المغسـل، أو حالة الميت الذى يغسل، وكذلك لم يستطع المبدع الشعبى فى النصّ السابق الإسهاب فى تصوير حالة الأحبة الغائبين عن الجنازة ومراسمها، وهذا مـا دفع المبدع الشـعبى لتكرار نفـس اللقطات مرّة أخرى مع خلقـه لاختلاف طفيف؛ غرضه الأساسـى خدمة الإيقاع والموسـيقى الداخلية أكثر من خدمة الصورة البصرية

للنصّ، ومن النصوص الأخرى المماثلة للنص السابق، والتى لم يتح لها القالب والشكل استغلال إمكانيات تقنية المونتاج السينمائى كقول المبدع الشعبى:

أنا طالع عفصت[١] على اللوحة[٢] / ياترى أرجع والا آخر الروحة / أنا طالع عفصت على المسمار / ياترى أرجع والا آخر المشوار (الباحث)



لقد أدّى ثبات الشكل وصرامة القالب فى النصّ السابق إلى عدم توظيف تقنية المونتاج بالشكل المناسب، فالنصّ يصوّر لحظة خروج الميت من بيته بعد تغسيله، وهذه اللحظة بالإضافة إلى أنّها تحمل معانى ومشاعر كثيرة تحمل فى الوقت نفسه لقطات متعدّدة لخروج الميّت ولأهله والمشيعين لجنازته، ولكنّ بسبب محدودية القالب وثبات الشكل لم تتعدّد وتتنوّع اللقطات الخاصّة بهذه اللحظة بحيث اقتصرت فقط على الاختلاف مابين تصوير المرور والضغط على اللوحة فى اللقطة الأولى وعلى المسمار فى اللقطة الثالثة، أى أنّ الكاميرا ركّزت على خروج جثمان الميّت فقط دون استدارتها لتصوير ما يحيط بالجثمان من مشاهد ربما لو دمجت داخل الصورة السينمائية كانت ستزيدها رونقاً وقوةً لتجسيد اللحظة، وهذا بالطبع أثر بالسلب على استخدام تقنيّة المونتاج بالشكل الذى يسمح باستغلال إمكانيّات المونتاج وتوظيفها لخدمة النصّ.

---

١. عفصت تعنى ضغطت.

٢. اللوحة هى الخشبة التى يتم عليها تغسيل الميت.

وعلى الرغم من ثبات قالب وشكل العدّودة نجد أنّ تقنيّة المونتاج قد تحقّقت داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتَين، الطريقة الأولى هى استغلال الطول النسبى لبعض النصوص، وأمّا الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صوره.

الطريقة الأولى: استغلال الطول النسبى لبعض نصوص العديد

لقد تميّزت بعض نصوص فنّ العديد بالطول النسبى الذى أتاح بدوره الفرصة لتعدّد الصور الذى ترتّب عليه بروز تقنية المونتاج الذى بدوره ساعد على إبراز البعد الدلالى والجمالى للعدودة، وهذا لا يعنى أيضاً أنّ كلّ عدودة طويلة تتميّز بتوظيف تقنية المونتاج السينمائى ولكنّ بعضها يتميّز بتعدّد لقطاته ومشاهده، ومن النصوص التى تميّزت بطولها وتعدّدت صورها قول المبدع الشعبى:

أمى تغطينى بطرحتها / وتخاف عليا إنى بنيتها / أمى تغطينى بكم طويل / وتخاف عليا من الذل والتهويل / أمى تغطينى بشعر الراس / وتخاف عليا من كلام الناس

(البولاقى، ٢٠١١م: ١٦٤-١٦٥)

يتكوّن النصّ السابق من ثلاثة لقطات: تصوّر الأم وخوفها وحرصها على ابنتها، وهذا المضمون من المضامين التى نالت نسبة كبيرة من الحضور داخل مضامين العدّودة، ولقد أدّى المونتاج دوراً مهماً فى تشكيل بنية النصّ وترتيب لقطاته الثلاثة، بحيث يعدّ ترتيب منطقى فى تسلسل الحدث، فالأمّ فى البداية تحافظ على بنتها بطرحتها[١] وهو من أسهل ملابس المرأة من حيث الارتداء والخلع وكذلك من حيث الحجم، ثمّ محافظة المرأة على بنتها بكم جلبيتها[٢] الذى يتّسم بالطول والذى يدلّ على الحشمة ولكن هذه الحشمة لا تعنى شيئاً فى سبيل المحافظة على بنتها، وأخيراً تذهب العدّودة فى اللقطة الأخيرة إلى ما هو أبعد من الملابس والأشياء المادية إلى حماية الأم لبنتها بشعر رأسها وهذه الصورة تعدّ قمّة التدرّج فى تسلسل الأحداث الذى تكون من خلال النصّ وذلك بفضل تقنية المونتاج.

١. الرداء الذى تلبسه النساء فى صعيد مصر.
٢. نوع من أنواع الملابس فى مصر وهى نفسها اللفظ العربى جلباب.

شكيت لأخويا ياريت ماشكيت / شتم على بعد أنا مامشيت / شكيت لأخويا فرش حصيره ونام / ما يكون أبويا كان عدى وعام[١] / شكيت لأخويا راح ولا فاكر / ما يكون أبويا مايطيب له خاطر (حفنى، ١٩٩٧م:١١٦)

يعدّ النصّ السابق من النصوص الطويلة التى تجلّت بداخلها تقنية المونتاج السينمائى، وساعد طول النصّ وتنوّع الصور وكذلك عدم الاعتماد الكامل على بنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج السينمائى، حيث تكوّن فى النص السابق من ثلاث لقطات يصور من خلالها وبشكل عام حالة الابنة التى مات والدها ويتجاهلها أخوها، بحيث صوّرت اللقطات الثلاثة التى يحويه النصّ طرق تهرّب الأخ وتجاهله لأخته، ففى المرّة الأولى بعدما شكت الأخت لأخيها حالها، ما كان من الأخ إلاّ أن شتم على أخته بعدما رحلت، وفى اللقطة الثانية كان ردّ فعل الأخ على شكوى أخته أنّ فرش حصيره ونام متجاهلاً أخته والتى تتحسّر على والدها الذى كان عدى (**البحر/النهر/الترعة**) وعامه من أجلها. أمّا اللقطة الثالثة والأخيرة فصوّرت ردّ فعل الأخ بالتجاهل وعدم تذكر أخته من الأساس وهذا عكس والدها الذى لم يطب خاطره إلاّ براحة ابنته، وكان دور المونتاج السينمائى فى هذا النصّ العمل على ترتيب اللقطات الثلاثة وربطها بشكل تدريجى وتتابع سردى مستغلاً الكاميرا والتضادّ البصرى فى رد فعل الأخ والأب اتجاه شكوى الابنة حيث كانت حركة الأخ تتّسم بالسكون وبطء الحركة على العكس من حركة الأب التى تتّسم بالسرعة والاندفاع، ولقد ساعد كل هذا على زيادة التأثير النفسى لدى المتلقّى.

الطريقة الثانية: استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على تعدّد الصور والأحداث

أمّا عن الطريقة الثانية التى ساعدت على توظيف تقنية المونتاج السينمائى داخل نصوص فنّ العديد فهو استخدام المبدع الشعبى لبعض الأفعال والمفردات التى كانت عاملاً أساسياً فى الدفع بالأحداث وتتابع الصور مما ساعد على تطويع تقنية المونتاج

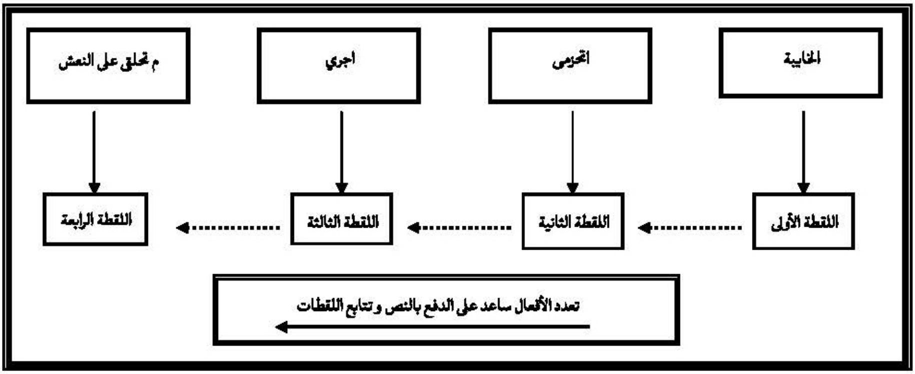
١. عام تعنى أن يعوم.

وتوظيفها لتساهم كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة، وذلك بطريقتين؛ هما:

تعدّد الأفعال داخل النص

كان للفعل دور كبير فى الدفع بالأحداث وساعد على تعدد الصور واللقطات فى بعض النصوص مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائى واستغلال امكانياتها فيقول المبدع الشعبى:

يا خايبه اتحزمى واجرى / م تحلقى[١]ع النعش من قبلى (البولاقى، ٢٠١١م: ١٣٢)

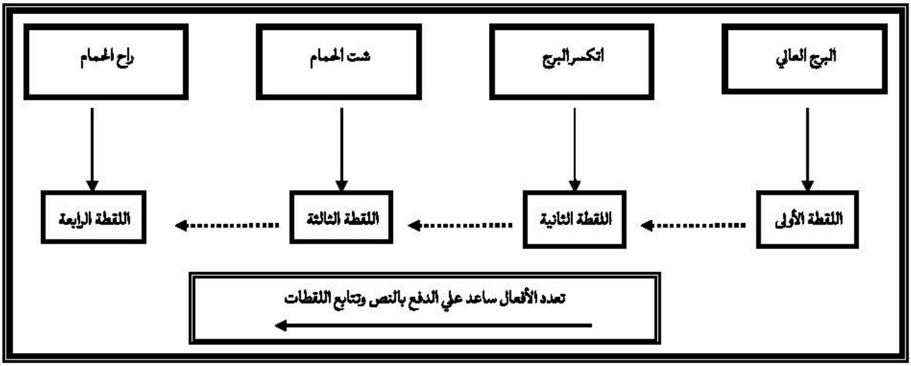


قامت الأفعال فى النصّ السابق بالدور الرئيس فى عملية المونتاج، بحيث تكوّن النصّ من أربعة لقطات، كانت اللقطة الأولى هى اللقطة الافتتاحية التى تركز على شخصية الممثلة/البطلة الوحيدة والتى وصفت بالخيابة؛ لهذا السبب استخدم المبدع الشعبى أفعال الأمر لتوجيه هذه الشخصية الخايبة/ الجاهلة، ونجد ردّ فعل هذه الشخصية هو تنفيذ أفعال الأمر والتى جاءت فى توالى اللقطات حتّى تصل إلى منع النعش من الوصول إلى مقرّه الأخير فى المقابر والذى غالباً يكون كما وضح النصّ فى الجهة القبلية/الجنوبية فى بيئة جمع النص، وعمل المونتاج فى النص السابق على تكثيف النص وسرعة إيقاعه وكذلك على زيادة تصاعد الشعور النفسى للمتلقى.

يا برج عالى فى طريق الواح[٢] / اتكسر البرج شت الحمام وراح (الباحث)

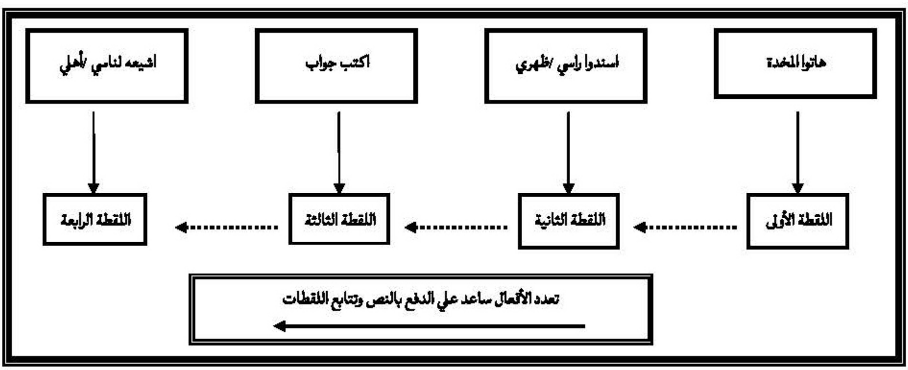
---

١. تحلقى تعنى تقفى أمام.
٢. ألواح تعنى الواحة.



تكوَّن النص السابق من أربع لقطات؛ ركّزت اللقطة الأولى على برج الحمام العالى وهو رمز للشخصية كبيرة الشأن التى توفّيت، ثمّ جاءت اللقطات التالية على التوالى اتكسر البرج / شت الحمام / راح الحمام فلقد تحقق المونتاج فى اللقطات السابقة عن طريق استخدام المبدع الشعبى للأفعال "اتسكر / شت / راح" التى بدورها عملت على تعدّد الصور وتتابعها، ولقد أجاد المبدع الشعبى فى توظيف وضع الكاميرا بحيث كانت الكاميرا فى جميع اللقطات باستثناء اللقطة الثانية فى وضع أعلى من مستوى النظر وهذا واضح من المفردات والأفعال التالية "العالى / شت / راح" ويعد توظيفاً مثالياً للكاميرا بحيث يدلّ على القيمة الفعلية للبرج / المتوفى الذى بدونه لا يكون للحمام / الأهل والأحباب أى قيمة بدون البرج.

هاتوا المخدة واسندوا راسى / اكتب جواب واشيعه[١] لناسى / هاتوا المخدة واسندوا ظهرى / اكتب جواب واشيعه لأهلى (حفنى، ١٩٩٧م:٨٣)



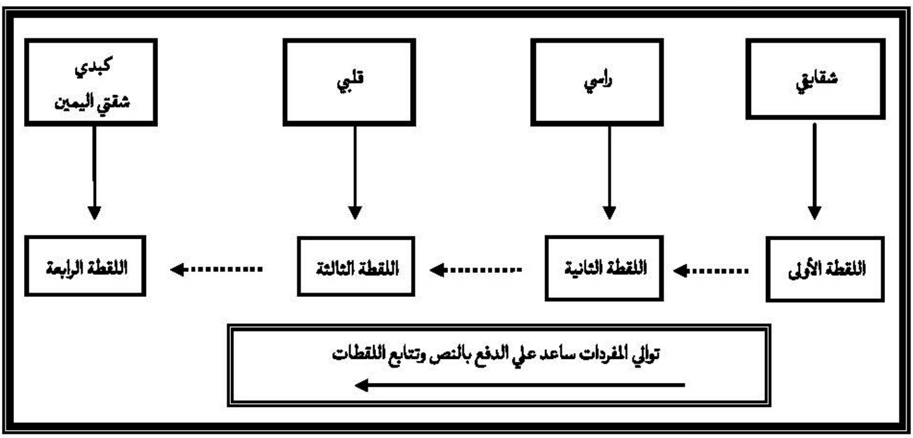
١. أشيع تعنى أرسله.

ينتمى المونتاج المستخدم فى النصّ السابق إلى المونتاج السردى والذى فيه يتمّ التوليف بين اللقطات من خلال تتابع زمنى خاصّ ويهدف هذا النوع من المونتاج إلى تكوين تدفّق سردى وكذلك يهتمّ على نحو خاصّ بتطوّر القصّة وتناميها. (عجور، ٢٠١١م: ١١٧) وهذا ما اعتمد عليه المبدع الشعبى فى نصّه بحيث كان التتابع الزمنى لتطوّر السيناريو فى النصّ بداية من إحساس المتوفّى فى غربته بقرب الأجل ومن ثمّ تطوّر السيناريو إلى أن يصل خبر موته إلى أهله، ونلحظ أنّ الإيقاع السينمائى الموظّف فى النصّ السابق بطىء بعض الشىء، وهذا الإيقاع البطىء يتناسب مع الحالة النفسية التى يتّسم بها النصّ.

توالى المفردات داخل النصّ

استطاع أيضاً المبدع الشعبى وفى بعض النصوص توظيف تقنية المونتاج عن طريق استخدامه للمفردات، بحيث وظّف المبدع الشعبى قاموسه اللغوى لخدمة نصّه وإن كان هذا التوظيف متواضعاً من حيث الاستفادة القصوى من القاموس اللغوى للمبدع الشعبى، ومن النصوص التى كان للمفردات دور فى بروز تقنية المونتاج؛

إيش[١] يوجعك فى الليل يا حبيبتى يا بتى[٢] / شقايقى[٣] وراسى وقلبى وكبدى /
إيش يوجعك فى الليل يا زينة الحلوين / شقايقى وراسى وقلبى يا أمى وشقتى اليمين
(توفيق، ٢٠٠٥م: ١٢٨)



١. ايش تعنى ماذا.
٢. يقصد بها كلمة بنتى وهذه الكلمة منتشرة جداً فى صعيد مصر.
٣. شقايقى: جنبى.

دمج المبدع الشعبي في النصّ السابق مابين مايعرف بالمونتاج المتسارع الذي يهدف إلى جذب انتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور دون اللجوء إلى السردية (عجور،٢٠١١م:١٢٠) وبين المونتاج الأمريكي، وفيه يتمّ توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث وذلك من أجل التلخيص والإيجاز أو لتبرير الانتقال من حدث إلى آخر. (المصدر نفسه: ١٢٤) وهذا ما تجلّى في النصّ السابق الذي كان لتوالي المفردات المستخدمة "شقايقي / راسي / قلبي / كبدي- شقّ اليمين" دورٌ في تجلّي المونتاج وخلق لقطات متتالية سريعة بعيدة عن السردية والتفسير لإبراز مدى سوء الحالة الصحية للبنت، وفي نفس الوقت يهدف المونتاج إلى الإيجاز والسرعة في الرد على سؤال الأم (إيش يوجعك)، بحيث جاءت إجابة البنت سريعة تتناسب مع الجو العام للنصّ، ومن ناحية أخرى أدّى توالي المفردات السابقة إلى إبراز حالة الحزن والمرارة التي تعاني منها الأمّ، ولقد كان لمفردة الليل دور كبير في تأكيد هذه الحالة وذلك لما تحمله مفردة الليل من معاني سلبية، أي أنّ المبدع الشعبي لجأ إلى توظيف مفرداته لخلق صور بصرية متتالية تتّسم بالسرعة لتوضيح المقدمة السردية والمتمثلة في سؤال الأمّ.

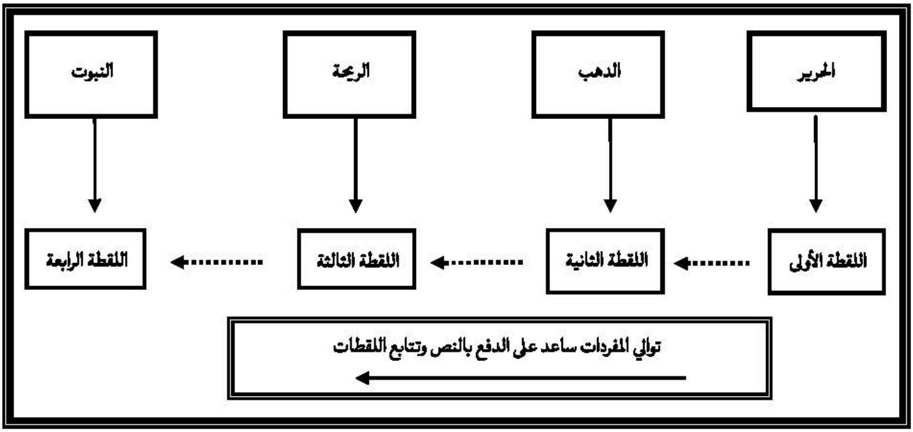
وفي بعض النصوص الأخرى كانت المفردات التي استخدمها المبدع الشعبي في نصوصه عبارة عن إشارات تدلّ بوجه عامّ على شخصيّة المتوفّى وصفاته الشكلية والخلقية ومستواه الاجتماعي، بحيث صارت المفردات وتواليها في النصّ تلخيصاً وإيجازاً لسرد صفات المتوفّى بطريقة طويلة ومملّة، وهذا في مجمله هدف من أهداف تقنية المونتاج ومن تلك النصوص قول المبدع الشعبي:

اسم الله عليك من رقدة[١] التابوت / يا أبوالحرير والذهب والريحة والنبوت

(البولاقي،٢٠١١م: ٧٢)

---

١. رقدة التابوت تعني النوم داخل التابوت وهي إشارة إلى الموت.

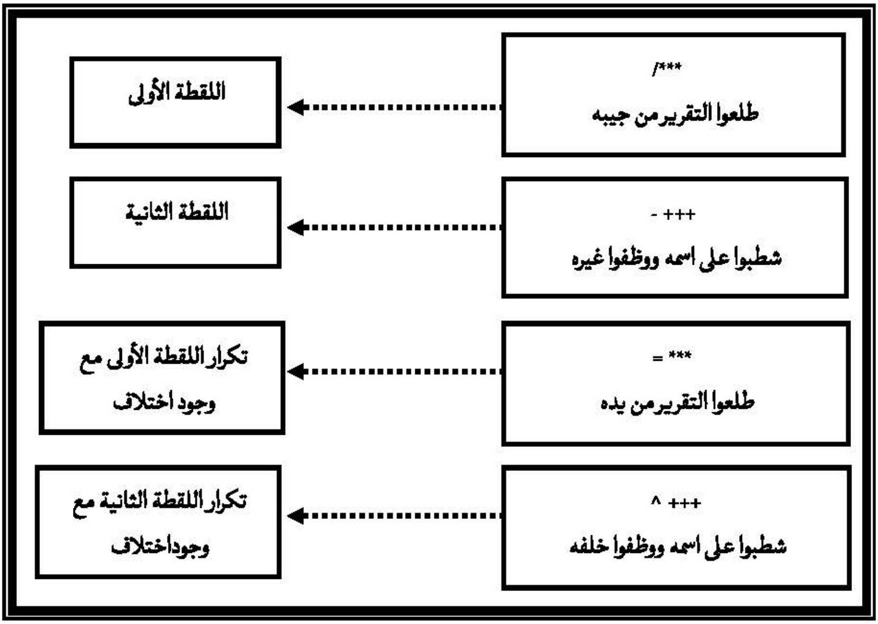


ينــدرج القطــع المونتاجى فى النص الســابق إلى المونتاج الأمريكــى، بحيث كانت المفردات فى النصّ تهدف إلى الإيجاز والتلخيص، وفى نفس الوقت كانت نوعاً من أنواع التكثيف، ونلحظ أيضاً التناسب فى ترتيب اللقطات السابقة (**الحرير / الدهب / الريحة / النبــوت**) بحيــث انتقلت اللقطات من الداخــل إلى الخارج أى من الــذات إلى العالم الخارجى، كذلــك أبرزت لنا الكلمات المتوالية حقيقة المســتوى الاجتماعى والطبقى الذى ينتسب له المتوفّى.

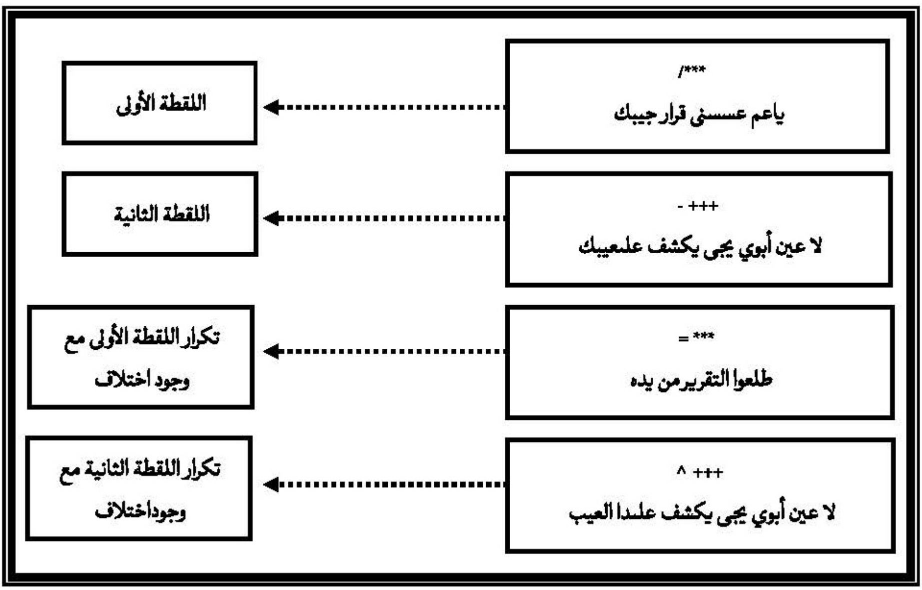
ب ـ أثر تقنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج

أما عن تقنية التكرار داخل نصوص فنّ العديد فقد أدّت إلى تحجيم وتقيّد إمكانيات المونتاج الســينمائى واســتغلالها، وهو دور مماثل لدور القالب والشكل فى عدم إتاحة القدرة الكاملة لاستغلال تقنية المونتاج، وعليه أصبحت تقنية التكرار فى بعض النصوص عبأ على تقنية المونتاج، بحيث صارت تقنية المونتاج تحصيل حاصل فى تشــكيل النصّ وبذلك فقد النصّ بعض جمالياته، ومن تلك النصوص قول المبدع الشعبى:

طلعوا التقرير من جيبه / شــطبوا على اسمه ووظفوا غيره / طلعوا التقرير من يده / شطبوا على اسمه ووظفوا خلفه (حفنى، ١٩٩٧م: ٦٩-٧٠)



ياعم عسسنی[۱] قرار جیبک[۲] / لا عین أبوی یجی یکشف علی عیبک / یاعم عسسنی قرار الجیب / لا عین أبوی یجی یکشف علی دا العیب (توفیق، ۲۰۰۵ م: ۱٤۳)



۱. عسسنی تعنی عرفنی عن طریق اللمس.
۲. قرار جیبک تعنی کل ما یحویه الجیب.

أمى الحبيبة يا جراب المال / شفوقه عليا وعالمه بالحال / أمر الحبيبة يا جراب مالى / شفوقه عليا وعالمه بحالى (الباحث)

***/ أمي الحبيبة يا جراب المال	اللقطة الأولى
+++ - شفوقه عليا وعالمه بالحال	اللقطة الثانية
*** = أمي الحبيبة يا جراب مالى	تكرار اللقطة الأولى مع وجود اختلاف
+++ ^ شفوقه عليا وعالمه بحالى	تكرار اللقطة الثانية مع وجوداختلاف

يــا بت متبكى على ابو كــى / ما ينفعك جوزك ولا اخوكى / يا بت متبكى على بيك / ما ينفعك جوزك ولا خيك (البولاقى، ٢٠١١ م: ١٢٩)

***/ يا بت متبكى على ابوكى	اللقطة الأولى
+++ - ما ينفعك جوزك ولااخوكى	اللقطة الثانية
*** = يا بت متبكى على بيك	تكرار اللقطة الأولى مع وجود اختلاف
+++ ^ ما ينفعك جوزك ولاخيك	تكرار اللقطة الثانية مع وجوداختلاف

يتبيّن لنا من النصوص السابقة – وهى على مثال الحصر– مدى الدور السلبى الذى

يقوم به التكرار فى تقليل الصور وتنوّعها، بحيث اقتصرت الصور على نفس الصورة مع تكرارها دون التغير الذى يبرز جماليات العدّودة، والذى انعكس فى توظيف مفردات اللغة وأفعالها التى لم تساعد على تنوّع الصور ومنح النصّ استمرارية فى تعدّد صوره، وعليه تم إقصاء تقنية المونتاج من أداء دورها فى تشكيل النصّ وإضفاء بعد جمالى يضفى له رونقاً.

النتيجة

تبيّن بالدراسة أنّ دور المونتاج السينمائى فى نصوص فنّ العديد ارتبط فى الأساس بتنظيم إيقاع العدّودة وترتيب تسلسل الأحداث داخل العدّودة وذلك بهدف إبراز الشعور الحزين الذى يرغب المبدع الشعبى فى إيصاله إلى المتلقّى ويجعله يتأثر نفسياً بالقدر المناسب عن طريقة ترتيب اللقطات داخل النصّ، ويبرز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائى كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة عاملان يؤثّران بطريقة أو بأخرى فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة، العامل الأوّل هو قالب العدّودة وشكلها الفنّى والعامل الثانى هو التكرار.

أما بالنسبة للعامل الأول فوصلنا إلى أنّه على الرغم من ثبات قالب وشكل العدّودة قد تحقّقت تقنية المونتاج داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتين، الطريقة الأولى هى استغلال الطول النسبى لبعض النصوص، وأما الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صوره.

المصادر والمراجع

بارندر، جفرى. (١٩٩٣م). المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الكويت: عالم المعرفة.

البولاقى، أشرف. (٢٠١١م). أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر: عرابة أبيدوس وبرديس (دراسة ميدانية). القاهرة: وعد للنشر والتوزيع.

توفيق، أحمد. (٢٠٠٥م). أغنيات الفراق تراث الحزن فى صعيد مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

الجوهرى، محمد. (٢٠١٢م). موسوعة التراث الشعبى العربى، المجلد الرابع (الأدب الشعبى). القاهرة:

الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

حفنى، عبدالحليم. (١٩٩٧م). المراثى الشعبية (العديد).القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الطبعة الثانية.

حواس، عبد الحميد. (٢٠٠٥م). أوراق فى الثقافة الشعبية. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

خضر، فارس. (٢٠٠٩م). ميراث الأسى تصورات الموت فى الوعى الشعبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

رايس، كاريل. (١٩٨٧م). فنّ المونتاج السينمائى. ترجمة أحمد الحضرى، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

سيف، وليد. (٢٠١٢م). أسرار النقد السينمائى أصول وكواليس، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

الصبان، منى. (٢٠٠١م). فنّ المونتاج فى الدراما التليفزيونية وعالم الفيلم الإلكترونى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

عجور، محمد. (٢٠١١م). الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر. القاهرة:الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

فيلدمان، جوزيف وهارى. (١٩٩٦م). ديناميــة الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

كوك، دافيد أ. (١٩٩٩م). تاريخ السينما الروائية. ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

لند جرن، ارنست. (١٩٥٩م). فنّ الفيلم. ترجمة صلاح التهامى، القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للكتاب.

النجّار، محمد رجب. (٢٠٠٦م). الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٧٣ ـ ١٥٥

معارضات البارودی بین التقلید والتجدید

حسین میرزائی نیا*
نعمان انق (الکاتب المسؤول)**

الملخص
نحاول فی هذا المقال أن نکشف حقیقة معارضات البارودی، وذلک بسبب أنّ کثیراً من النقاد والأدباء یختلفون حولها، فمنهم من یعتقد أنها تقلید للشعراء القدماء، ومنهم من یری أن الشاعر أتی بجدید فی هذه المعارضات ولیس فیها شئ من التقلید. ولهذا حاولنا أن نبیّن حقیقة هذه المعارضات بدراستها، وتکلّمنا فی البدایة عن منهج البارودی الشعری، ثم أوردنا تعریف مصطلح المعارضة وشروطها، ثم تکلّمنا عن معارضاته وقمنا بالموازنة بین إحدی معارضاته لقصیدة أبی فراس الحمدانی لنبیّن کیفیة معارضته للشعراء القدماء، وأشرنا أیضاً إلی بعض الخصائص العامة فی معارضاته، حتی دخلنا فی دراسة معارضات الشاعر من حیث التقلید والتجدید وحاولنا أن نکشف عن مدی تفوق البارودی فی معارضاته دارسین عنصرین أساسین من عناصر الإبداع فی طبیعة العمل الشعری هما: المعنی والصورة. وتبیّن لنا فی النهایة أنّ البارودی لم تذب شخصیته فی معارضاته ذوباناً تاماً، بل قد حاول فی معظم الأحیان أن یتخذ من القصیدة التی یعارضها مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربه الشعوریة.

الکلمات الدلیلیة: البارودی، المعارضات، التقلید، التجدید، المعنی، الصورة.

*. أستاذ مساعد بجامعة الحکیم السبزواری، سبزوار، إیران. Mirzayneya_69@yahoo.com
**. طالب مرحلة الدکتوراه بجامعة الحکیم السبزواری، سبزوار، إیران. neman.onegh@yahoo.com

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. هادی نظری منظم
تاریخ الوصول: ١٣٩٢/٧/١ش تاریخ القبول: ١٣٩٣/٢/١٥ش

المقدمة

يشكل فن المعارضة الشعرية أهمية بالغة فى تراث الأدب العربى وقد سلك الشعراء مـن مختلف الأعصر الأدبية دروب هذا الفن، بدءا بالعصر الجاهلى ووصولا إلى العصر الحديث، الذى انتشـرت فيه المعارضات الشـعرية وذاعت عند كثير من الشعراء حتى أصبحت من أبرز الموضوعات التى يعالجها الشـاعر. مثال ذلک الشـاعر محمود سامى البارودى إذ كانت معارضاته من أهم الظواهر القديمة فى شـعره، وكانت رغبته قوية فى محاكاة الشـعراء القدماء، أمثال الشـريف الرضى والبحترى وأبى فراس. ونظراً لأهمية هذا الفن فقد اعتنى كثير من النقاد والدارسين بدراسة معارضات هذا الشاعر، والذى يتبـين لنا من جملـة تلک الدراسـات أن الآراء متباينة حول حقيقـة معارضات هذا الشـاعر. فمنهم من يـرى أن البارودى لا فضـل له فى معارضاتـه إلا فضل الصناعة والـذكاء، مادامـت قصائده تتفـق والمثال القـديم فى البحر والقافيـة والمعنى والفكرة (السـحرتى، ١٩٤٨م: ٦٥) ومنهـم من يقول بأن البـارودى كان فى معارضاته مبدعا لا مقلدا، فساقها بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها سطحية برغم ما حشد فيها من ألفاظ وتشبيهات قديمة، (صبرى، ١٩٤٠م: ١٢٣) ونرى العقاد يعرّف معارضاته "بالمحاكاة المطبوعة" وشبّه البارودى بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى، فوفّاه لغة وشعوراً وزياً وحركة، فخلقه خلقا جديدا، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكرا فى الدور الـذى أخذه،كما يبتكر الممثل فى انتحال أدواره وأبطاله، فهو فنان خالق فى اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢)

هـذه آراء قد يكون لكل منهـا نصيب من الصحة، وفقا للزاويـة التى نظر منها كل باحث إلى المعارضات، أما الحكم الصحيح فلا يتأتى إلا بعد استعراض نماذج من هذه المعارضات ودراسـتها دراسة تحليلية مع مقارنتها بأصولها القديمة، وبذلک يتبين لنا هل استطاع الشاعر أن يحافظ على شخصيته فى معارضاته أم إنها قد تلاشت فيها؟

على هذا قمنا بدراسـة معارضات الشـاعر، فتطرقنا فى البداية إلى منهج البارودى الشعرى، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضات لغة واصطلاحاً، ثم تحدّثنا عن معارضاته وقمنـا بالموازنـة بين إحـدى معارضاته لأبى فـراس الحمدانى، ثم أشـرنا إلى بعض

الخصائص العامة فى معارضاته حتى دخلنا فى دراسة معارضات الشاعر من حيث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوقه فى معارضاته دارسين عنصرين أساسين من عناصر الإبداع فى طبيعة العمل الشعرى هما: المعنى والصورة حتى يتبين لنا من خلاله مدى مقدرة الشاعر فى عملية خلق المعانى والصور الجديدة.

وينبغى الإشارة إلى أن معارضات البارودى قد حظيت بدراسات كثيرة، ومن أبرز هذه الدراسات كتاب النص الغائب؛ تجليات التناص فى الشعر العربى لمحمد عزّام، الذى خصص فصلا من كتابه لمعارضات البارودى. يركز الكاتب فى بحثه على الموازنة بين عدة معارضات الشاعر ويحصر اختلافها فى أربعة أوجه: الوزن والقافية وعدد الأبيات وعرض الموضوعات، واشتراك الشاعرين فى الفكرة من خلال تناصهما، ولكنه لم يتطرق إلى تبيين مظاهر التقليد والابتكار فى معارضاته. وهناك كتاب بعنوان: من حديث المعارضات الأدبية لعبد الوارث عبدالمنعم الحداد وثمة مقالة عنوانها: "آثار المعارضة الشعرية بين الشاعر والشعر" لمحمّد قاسم حسين. لكن أيا من هذه الأبحاث -رغم جودتها- لم تقم بمناقشة معارضات الشاعر من حيث إبداعه ومدى تفوقه فى خلق معان وصور جديدة.

منهج البارودى الشعرى

ظهر محمود سامى البارودى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٣٨-١٩٠٤م)، وكانت حالة الشعر فى ذاك الوقت متخلفاً، يعنَى بالمحسنات البديعية والبلاغية من بديع وجناس وطباق والتمرينات الشكلية من تخميس وتشطير وغيرها من الألاعيب الشعرية مما جعل الشعر صنعة لا فناً، حتى ظهر البارودى ووثب بالعبارة الشعرية من الضعف والركاكة إلى الصحة والمتانة، وعلى هذا يعدُّ أول ناهض بالشعر العربى من كبوته فى مطلع عصر النهضة. ومن أهم الأسباب التى وصلت شعر البارودى إلى هذا المستوى هى تغيير رؤيته إلى الشعر، إذ يرى أن الشعر «لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة» (البارودى، ١٩٩٨م: ٣٣) وهذا يعنى أن البارودى

أدخل فی تعريفه للشعر أثر الفكر فی العملية الإبداعية وهی بلا شک خطوة فی فهم طبيعة الشعر.

أما بناء القصيدة عنده فقد كان تقليدياً ترسم فيها خطى الأقدمين، فيقف كالشعراء الجاهليين على الأطلال، رغم أنه لا توجد فی حياته أطلال؛ ثم يتغزل أو يتحدث عن خمرياته بأسلوب تقليدی أيضاً، ثم ينتقل إلى الغرض الرئيس من فخر أو وصف أو سياسة.

هذا المنهج هو ما اتخذه البارودی لنفسه، واستطاع بذلک أن يصبح زعيم المدرسة الكلاسيكية فی الأدب العربی الحديث.

تعريف المعارضة وشروطها

ما يهمنا فی تعريف المعارضة لغويا هو معنى المقابلة والمحاذاة والتصدی والمجاراة (المحاكاة)؛ لأن التعريف اللغوی لكل كلمة مادتها (عرض) متنوع، وأكثره يخرج عمّا نحن بصدده؛ من ذلک قولهم: «عارض الكتاب بالكتاب» (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤م: ج٢/٥٩٣) يعنی: قابله به، وعارض فلانا: باراه وأتی بمثل ما أتی به، وعارض فلان فلانا فی السير بمعنی سار حياله، وعارضه فی الشعر، وعارضه فی السير، وعارضه بمثل صنيعه، كما يقال: (تعارضا) (المصدر نفسه: ج ٢/٥٩٤) عارض أحدهما الآخر.

والمعارضة اصطلاحا «أن يقول شاعر قصيدة فی موضوع ما من أی بحرٍ وقافية فيأتی شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفنّی وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة فی بحر الأولى وقافيتها وفی موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصاً على أن يتعلّق بالأول ودرجته الفنّية ويفوقه، فيأتی بمعانٍ أو صور بإزاء الأولى، تبلغها فی الجمال الفنّی أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل وجمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة فی باب المعارضة.» (الشايب، ١٩٩٨م: ٧)

وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه معظم المؤرخين والنقاد حول مفهوم المعارضة أدبيا، فبناء على هذا التعريف تقتضی المعارضة وجود نموذج فنّی ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدی به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه، ويصبح الشاعر مبدعا بقدر ما يظهر

فيها من شخصيته وبقدر ما تذوب فيها آثار النقل والاقتباس. وعلى هذا الأساس نتوقف عند معارضات البارودى للتعرف على كيفية تعامله مع النصوص المعارضة.

معارضات البارودى

عارض البارودى كبار الشعراء من جاهليين وإسلاميين. عارض غرر قصائدهم التى حازت السبق فى ميدان الشعر العربى وذاعت شهرتها حتى عرفوا بها، ونالوا بفضلها مكان الصدارة فى دولة الأدب، فنظم فى وزنها وقافيتها ورويّها وبعض معانيها وأغراضها. فقد عارض النابغة الذبيانى، وعنترة بن شداد، وأبا نواس، والبحترى، والمتنبى، والشريف الرضى وغيرهم من كبار الشعراء. كان البارودى يلزم نفسه فى هذه المعارضات بتتبع جميع أركان المعارضة الشعرية من اشتراك الوزن والقافية وحركة الروى مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوه والتفوق عليه والإبداع. نوازن هنا بين نماذج من هذه المعارضات لعرض مواطن الشبه والخلاف بينه وبين الشاعر المعارَض.

يعارض البارودى أبا فراس الحمدانى فى إحدى رومياته التى قالها وهو فى أسره ببلاد الروم، ومطلعها:

أراك عصيَّ الدمع، شيمتُك الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ؟

(أبوفراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٤)

فيقول البارودى معارضاً إياه:

طربتُ وعادتنى المخيلةُ والسكر وأصبحتُ لا يلوى بشيمتى الزجرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٢٣)

والقصيدتان من وزن عروضى واحد وقافية واحدة. وقد استخدم أبوفراس الحمدانى (٥٤) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها سبعة ألفاظ مكررة). واستخدم البارودى (٢٥) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها ١٢ كلمة مشتركة بينه وبين أبى فراس). وانفرد البارودى بـ١٣ كلمة ليس لها مثيل فى قصيدة أبى فراس. وهذا يدل على قدرته فى استخدام القوافى غير المطروقة.

تقع قصيدة البارودى فى خمسة وعشرين بيتاً بينما تقع قصيدة أبى فراس فى أربعة وخمسين بيتاً. عالج أبوفراس فى قصيدته ثلاثة موضوعات هى: حديث الحب والعذل (١-٢٥)، والفخر الذاتى (٢٦- ٣٧)، وأسره (٣٨- ٥٤). وعالج البارودى فى قصيدته موضوعين هما: حديث الحب (١-١١)، والفخر الذاتى (١٢- ٢٥).

اشترك الشاعران فى موضوع حديث الحب والفخر الذاتى. واختلفا فيما سوى ذلك. ومسوغ اشتراكهما فى موضوعى الحب والفخر أن كلا منهما فارس مقدام، وشاعر يجمع بين الفتوة والحب، ويؤمن بقيم النبالة والفروسية. ولهذا كان موضوعهما واحداً، لموافقة مشاعرهما النفسية.

فى حديث الحب عند أبى فراس يتجلى الشوق والتصبر والدمع. وقد رمز أبوفراس إلى ابن عمه سيف الدولة بالحبيبة، وناجاه من خلال هذا الرمز، ووصفه بأنه غادر، يسمع أقوال الوشاة فيه، رغم أنه حارب من أجله، وفاء له. وفى حديث الحب عند البارودى بيان للوعته فى الهوى، وتمكن الهوى من نفسه حتى كأنه قدر لم يستطع منه فكاكاً. وقد أسرّ حبه حياء وكبراً. أما الفخر الذاتى عند أبى فراس فيعتمد على قيمتى الشجاعة والكرم، وهما القيمتان اللتان نجدهما لدى البارودى فى فخره الذاتى أيضاً، بالإضافة إلى إشارته إلى السلطة التى كانت فى يده. ويفترق أبوفراس عن البارودى فى حديثه عن أسره، ومعاناته فيه، وذكر شجاعته، ومحامده.

وأنهى الشاعران قصيدتيهما بأبيات الحكمة والقصيد. وكل منهما أنهى قصيدته بثلاثة أبيات من الحكمة تختصر موضوعه، وتعرف بنفسيته وتجاربه فى الحياة. فأبوفراس يقول:

ونحن أناسٌ لا توسّطَ بيننا ... لنا الصدرُ دونَ العالمينَ أو القبرُ
تهون علينا فى المعالى نفوسُنا ... ومَن خَطَبَ الحسناءَ لم يغلها المهرُ
أعزّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العلا ... وأكرمُ مَن فوق التراب ولا فخرُ

(أبوفراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٦)

ومثله فعل البارودى فأنهى قصيدته بثلاثة أبيات أيضاً، لكنها ليست فى الفخر وإنما هى فى الحكمة الناجمة عن التجربة المعيشة، والتى يرى فيها أن المرء ليس بخالد، وأن أيامه ليست سوى منازل يحل بها ثم يرتحل:

لعمرُک ما حيّ وإن طال سيرهُ يُعَدُّ طليقاً، والمنونُ له أسُر
وما هذه الأيـامُ إلا منازلُ يحلّ بها سفرٌ، ويتركها سفرُ
فلا تحسـبّن المرءَ فيها بخالدٍ ولكنه يسعى، وغايتُهُ العُمرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٢٥)

وفى ديوانه وراء هذه المعارضة التى ذكرناها معارضات أخرى- كما أشـرنا- وهو فيها جميعاً يحتفظ بشخصيته تجاه ما يعارضها.

الخصائص العامة فى معارضات البارودى

حاول البارودى أن يسـم معارضاته بعدة ظواهر تكاد تكون شـائعة فى كلها. نشير إلى أهمها بالإيجاز:

أولاً: كان يلتزم بحر القصيدة التى يعارضها وقافيتها لأنّ من شروط المعارضة أن يقيد الشـاعر نفسه فى تلک الحدود العروضية التى تقيد بها سلفه، حتى لا يكون هناک مجال للطعن فى صحة الحكم بالسبق والتفوق.

ثانيـاً: كان يردد بعـض معانيها وهذا شـئ طبيعى لم يكن ليسـتطيع التخلص منه. فالشـاعر الذى يهيئ نفسـه لمعارضة قصيدة يكون متأثرا بكلياتها وجزئياتها. ومن ثم يبدو الأثر فى نظمه عن غير عمد أحياناً، وعن عمد أحيانا أخرى، حين يرغب الشاعر فى أن يجرب حظه فى تناول معنى تناوله سلفه، وأن يصوغه بطريقته الخاصة حتى تثبت مقدرته وتفوقه.

ثالثـاً: كان يحاول فى كثير من القصائد التى يعارض بهـا القدماء أن يبدأها كما بدأ القدماء قصائدهم. فمثلاً يبدأ البارودى قصيدته التى يعارض بها قصيدة الشريف الرضى بقوله:

سوایَ بتحنانِ الأغاريد يَطربُ وغيرى باللّذات يلهو ويُعجَبُ
وما أنا ممّن تأسِـرُ الخمرُ لُبّهُ ويملکُ سمعَيهِ الـيراعُ المثقَّبُ

(المصدر نفسه: ٥٥)

وهذا المطلع قريب من مطلع قصيدة الرضى:

لغير العُـلا منّى القلـى والتجنّبُ   ولولا العلا ما كنتُ فى الحُب أرغب
وقورٌفلاالألحانُ تأسِرُعـــــزمَتى   ولا تمكر الصّهباءُ بى حين أشــربُ

(الشريف الرضى، لا تا: ٨٥)

رابعاً: كان يسم قصائده أحيانا بسمة من القصائد التى يعارضها، كأن يضمنها شطراً من أبياتها كقوله فى قصيدته التى يعارض بها أبا نواس:

ولوكنتُ أدركتُ النّواسيَّ لم يقل   (أجــارةَ بيتينا أبــوک غيور)

(البارودى، ١٩٩٨: ٢٠٨)

والمراد قصيدة أبى نواس التى يبدؤها بقوله:

أجــارة بيتينا أبــوکِ غيورُ   وميسورما يُرجى لديکِ عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

فهذه الســمات التى حاول الشــاعر أن يسم بها معارضاته كالتزام بحر القصيدة التى يعارضها وقافيتها، وترديد معانيها وألفاظها، وتضمين قصيدته شــطراً من أبياتها، واتخاذ مطلع مشابه لمطلعها، دليل على أن الشاعر كان فخورا بمقدرته على معارضة القدماء بل فخوراً بمقدرته على التفوق عليهم.

عناصر الإبداع فى معارضات البارودى

اهتم كثير من النقاد والدارســين بدراسة معارضات البارودى، والذى يتبين لنا من جملة تلک الدراســات أن الآراء متباينة حول حقيقة معارضات هذا الشاعر. منهم من يقــول إن البارودى كان فى معارضاته مجارياً لا مقلدا، فســاقها عذرية بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها ســطحية برغم ما حشــد فيها من ألفاظ وتشــبيهات قديمة. (صــبرى، ١٩٤٠: ١٢٣) ومنهم من عرف معارضاته «بالمحاكاة المطبوعة» التى ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه. وشبه البارودى بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى، فوفّاه لغة وشعورا وزيا وحركة. فخلقه خلقا جديدا، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكــراً فى الدور الذى أخــذه، كما يبتكر الممثل فى انتحــال أدواره وأبطاله. فهو فنان خالق فى اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢) ومنهم مــن يرى أن البارودى لا فضل له فى معارضاته إلا فضــل الصناعة والذكاء، ما دامت

قصائده تتفق والمثـال القديم فى البحر والقافية والمعنى والفكرة. (السـحرتى، ١٩٤٨م: ٦٥) هـذه آراء قـد يكون لكل منها نصيب من الصحة، وفقـا للزاوية التى نظر منها كل باحث إلى المعارضات، أما الحكم الصحيح فلا يتأتى إلا بعد دراسة معارضات الشاعر واسـتخراج العناصر الجديدة منها. بناء على هذا اخترنا عنصرين أساسـين فى عملية الإبـداع والتجديد وهمـا المعنى والصورة، وبينّا مدى مقدرة البـارودى فى توليد معان وصورة جديدة فى معارضاته. وبذلك يتسـنى لنا أن نعرف إذا كانت شخصية البارودى قد تلاشت فى معارضاته، أم إنه استطاع أن يحتفظ بها؟.

المعنى

يشـير عبدالقاهـر الجرجانى فى دلائـل الإعجاز بأن المعنى هو معيـار للتفاضل بين العبارات والأبيات الشعرية بقوله: «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبها.» (عبدالقاهر الجرجانى، ٢٠٠٠م: ٢٥٨) لذلك لا تتحقق فنّ المعارضة إلا فى إطار خلق معان جديدة من قبل الشاعر المعارِض. نأتى هنا بعدّة ميزات تتجلى فى معارضات الشاعر ليبّين دورها فى خلق معان جديدة فى قصائده.

الميزة الأولى: هى الفرق بين معانى النصين المعارضين، وذلك أن البارودى يسـعى فى كثير من معارضاته أن لا يقلد تلك المعانى التى استفاد منها الشاعر المعارَض وعلى ذلـك يأتى بمعانٍ تختلـف عنها. ولعل أوضح هذه المعارضات معارضات الشـاعر لأبى نواس فى رائيته التى يمدح بها الخصيب:

أجـارةَ بيتينا أبـوك غيورُ ... وميسورُ ما يرجى لديك عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

ويعارضه البارودى فيقول:

تلاهيتُ إلا ما يجنُّ ضميرُ ... وداريتُ إلا مـا ينمّ زفيرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٢٠٤)

يبدؤها البارودى بالغزل ثم الحنين إلى عهد الصبا ووصف مجالس الشـراب ومغانى اللهـو زمن الشـباب، ثم بالفخـر، ووصف الحمـام، ويختمها بالفخر بشـعره. بينما يبدأ أبونواس قصيدتـه بالغزل، ووصف وداعه لزوجته قبل الرحيل، ثم يمدح الخصيب، وبعد

ذلک يصف رحلته إلى الخصيب.

فاشــترک الشــاعران فی مخاطبة الحبيبة، وافترقا فيما ســوى ذلک، فلجأ أبونواس لوصــف رحلته إلى ممدوحــه، وانتهى إلى مدح الخصيب (وهو غــرض قصيدته). ولأن المديح بعيد عن خلق البارودی فإنه استعاض عنه بالفخر بذاته.

إنّ أبا نواس فی هذه القصيدة فی حواره مع محبوبته شــبه نظرته بنظرة العقاب، واستطرد فی وصف العقاب فی أربعة أبيات مســتقلة. ثم صرح لهــا بأنه يرحل من أجل المال، بخلاف البــارودی الذی لم يخاطب حبيبته، وإنما وصف نفســه وحبه ولهوه وســهره مع أصحابه فی الخمائل حتى تناغت الطيور. ثم استطرد فی وصف الطيور فی ستة أبيات مستقلة، لينتهی إلى فخره الذاتی الذی تضمن عناصر القوة والفتوة والوفاء والثقافة ونظم الشــعر والتفوق فيه. وتضمن مديح أبی نواس للخصيب قيم المدح المعروفة آنذاک: الشجاعة والفصاحة والسيادة والكرم والنسب وحتى الجمال؛ فی حين استعاض البارودی عن المديح بالفخر الذاتی.

ثم أنهی أبونواس قصيدته ببيت يطلب فيه المال من ممدوحه، ويشكره أن أغدق عليه، فإن لم يفعل عذره. بينما أنهی البارودی قصيدته ببيت يرى فيه أنه إذا كان قد جاء تالياً فإنه بذ سابقيه، وتفوق عليهم:

ولوكنتُ أدركتُ النواسيّ لم يقل (أجارةَ بيتينــا أبوک غيور)
وما ضرّنی أنی تأخرت عنهم وفضلــی بين العالمين شــهيرُ
فيا ربما أخلى من السبق أولُ وبذّ الجيادَ الســابقات أخيرُ

(المصدر نفسه: ٢٠٨)

فأبونواس يسير فی واد، والبارودی فی واد آخر، ولكنهما يلتقيان من وقت إلى آخر عند صورة أو معنى. لكن هذا التلاقی قصير جدا. وهذا يدلّ على أن البارودی استطاع أن يبتعد كثيرا عن القصيدة التی يعارضها، وأن يجول جولة واسعة فی واد غير واديها.

وكذلک يتجه البارودی فی قصيدته التی يعارض بها قصيدة أبی نواس فی مدح الأمير محمد بن الرشيد:

ذهب الصبــا وتولّت الأيامُ فعلى الصّبا وعلى الزمان سلامُ

(المصدر نفسه: ٣٣٢)

يبدأ أبونواس قصيدته بالغزل والبكاء على الأطلال، ثم ينتقل إلى المدح، وتقع القصيدة فى عشرين بيتا. أما البارودى فنجده لا يكاد يبدأ قصيدته بأبيات فى البكاء على الأطلال حتى يطلق لنفسه العنان، فيبلغ بقصيدته أربعين بيتا يذكر فيها أيام الشباب وأصدقاء الصبا، وأبياتاً فى الحكمة ثم وصف الخمر. (المصدر نفسه: ٤٣٢) وهنا نستطيع أن نشاهد وقفة البارودى فى القصيدة، ليبدع فى وصفها ويفتن فى إبراز دقائقها وأسرارها.

الميزة الثانية: قد يقوم الشاعر فى معارضاته بعمليات التحول فى الصياغة والتراكيب، لاستحداث بنية جديدة مخالفة للنص المعارض. وهذه العمليات قد تكون بواسطة تحول لفظ فى أول البيت المعارض أو وسطه أو آخره، وقد تكون بواسطة عبارة أو شطر كامل من أشطر النص المعارض. مثلا فى القصيدة التى عارضها البارودى بقصيدة من عنترة العبسى التى مطلعها:

هل غادر الشعراءُ مِن متردم   أم هل عرفتَ الدّار بعد توهمِ

(عنترة بن شداد، ١٩٩٢م: ٣٢٥)

قال البارودى معارضاً:

كم غادر الشعراءُ مِن مُتَرَدّمِ   ولَرُبّ تالٍ بزّ شأوَ مُقدّمِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٥٨٤)

يلاحظ من البيتين أن البارودى قام بعمليات التحول فى التراكيب، حيث استبدل "هَل" بـ "كم" وتحول معه الإنشاء إلى الخبر، كأن الشاعر فى معرض الإجابة عن سوال عنترة، وقام بإقامة دليل مبرز لإمكانية تفوق اللاحق على السابق، ورغبة فى إظهار تفوقه على الشعراء الذين يعارضهم. لذلك لم يقع رهين استعمال الشاعر بل أضاف إليه ما ينقض معناه ويخالفه بصورة تكشف عن طبيعة عملية المعارضة القائمة على التنافس، وطبيعة شخصيته وبحثه عن تفرده، وهو ما أكده فى الشطر الثانى. فالنص الثانى «يَتَرَسَّمُ خُطى النّص الأول فى الوزن والقافية، إلاّ أنه يرفض أيديولوجيته وسلطته، ويحاوره لترسيخ إيديولوجية يؤمن بها الثانى، وهو يحفر تهديمياً فى النّص الأصل لبناء نصّ جديد يتجاوز به النّص الأول.» (الموسى، ٢٠٠١م: ١٩)

وكقوله فى قصيدته التى يبدؤها بقوله:

رضيتُ من الدنيــا بما لا أودّهُ وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زندُهُ

(البارودی، ١٩٩٨م: ٧٠٨)

عارض بها قصيدة المتنبی فی مدح كافور:

أودّ مــن الأيام ما لا تودّهُ وأشكو إليها بيننا وهی جُندُه

(المتنبی، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

قال البارودی هذه القصيدة وهو بالمنفی. يشــير الشــاعر من خلالها إلى المظالم فی أواخر حكم الخديو إسماعيل التی أدّی إلى نفيه إلى جزيرة سرنديب. على هذا استبدل فعل "أود" بـ "رضيتُ" حتى يكشف عن عدم رضائه من الأوضاع.

الميزة الثالثة: هی ميل الشاعر لبيان جانبه الأخلاقی، ويبدو ذلك بوضوح فی معارضات الشــاعر الذی حرص على ابراز تميزه وتفرده وتجاربه الذاتية بصورة تبرز معها شخصيته بروزا واضحا. من نموذج تلك المعارضات معارضته للنابغة فی قصيدته التی مطلعها:

أمن آلِ مَيةَ رائحٌ أو مُغتدِ عَجلانَ ذا زادٍ وغَيرَ مُزَوَّدِ

(النابغة الذبيانی، ٢٠٠٥م: ٣٨)

ويقول البارودی معارضا إياه:

ظنّ الظُّنونَ فَباتَ غَيرَ مُوسَّدِ حَيرانَ يكلأُ مُستنيرَ الفَرقَدِ

(البارودی، ١٩٩٨م: ٣٣٢)

عــالج النابغــة فی قصيدته موضوعين همــا: وصف الرحيل، ووصــف الغانية. وعالج البارودی فی قصيدته ســتة موضوعات هی: وصف الرحيل ، ووصف المحاســن، وفتوته، ووصف حصانه، ووصف الخمرة ومجالسها، ووصف الغانية.

فاشترک الشاعران فی موضوعيهما: وصف الرحيل، ووصف المحاسن. وفی الموضوع الثانی (وصف المحاسن) يبرز الجانب الذاتی للبارودی. إذ بينما تطرّق النابغة إلى وصف محبوبته المتجرّدة وصفا جنســيا وحسّــيا، يتطرق البارودی إلى نــوع من الغزل الرفيع، بوصف محبوبته وصفا معنويا، تفضل الروح فيه الجسد.

يصف النابغة فی وصف محاسن المتجردة سهام عينها وفتكها بالقلوب. ويصف نحرها،

وعقدها الذى يزينه، وشبه قدها بالغصن، وبطنها (ذا العكن)، وروادفها (الريا)، وشبه بياضها بلون الشمس والدر والمرمر، وشبه بنانها بالعنم، وأسنانها بالبرد، ومثل هذه الأوصاف. وقد جاء هذا الوصف الجنسى حسيا عند النابغة بتأثير عصره الجاهلى، وطبيعة بيئته، وملاءمة ذلك لكهولته التى تجاوزت مرحلة الفخر؛ تلك المرحلة التى يبدو أن البارودى ما يزال يعيشها، بالإضافة إلى المعطيات الحضارية فى مطلع العصر الحديث. وهذه كلها أسهمت فى صرف البارودى عن الأدب الغزلى الرفيع، فقد وصف محاسن محبوبته: لحاظها، وشبابها، ونعومتها، وقدها، وكلها أوصاف معنوية تفضل الروح بها الجسد. لهذا انتقل البارودى إلى فتوته فوصف شجاعته، وحصانه، ومجالس الخمرة التى يشهدها فى صحبة أصحابه. وقد استغرق منه وصف حصانه اثنى عشر بيتاً وصفه فيها بالضمور، والنشاط، كما وصف لونه بالبياض، وصهيله بضجيج الرعد، وشبهه بالذئب والأسد، ووصف سرعة جريه، وبأنه أفضل عتاد ليوم الكريهة.

الميزة الرابعة: هى زيادة الموضوعات فيها بالنسبة لموضوعات القصائد المعارضة. مثلا فى القصيدة السابقة يعالج النابغة موضوعين هما: وصف الرحيل، ووصف الغانية؛ فى حين يعالج البارودى فى قصيدته ستة موضوعات هى : وصف الرحيل، وصف المحاسن، فتوته وشبابه، وصف حصانه، وصف الخمر ومجالسها، وصف الغانية. أيضاً فى قصيدة البارودى:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودّهُ   وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زندُهُ

(المصدر نفسه: ٧٠٨)

ويعارض فيها قصيدة المتنبى، التى مطلعها:

أودّ من الأيام ما لا تودّهُ   وأشكو إليها بيننا وهى جُندُه

(المتنبى، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

تبلغ أبيات قصيدة المتنبى ثمانية وأربعين بيتاً، بينما تبلغ أبيات قصيدة البارودى ستة وخمسين بيتاً. عالج المتنبى فى قصيدته أربع موضوعات هى: شكوى الزمان، وارتحال الظعائن وعليها الحبائب، وطلب المجد، والمعالى، ومديح كافور. بينما عالج البارودى فى قصيدته خمس موضوعات هى: شكوى الحب والهوى، شكوى الشيب، شكوى الأصحاب، شكوى الزمان، الفخر، بيت القصيد والحكمة.

ولذلک يمكننا القول إن حرص الشاعر على ابراز الجانب الذاتى واضح فى القصيدتين وكثرة الموضوعات فيهما تبين تميز البارودى وقدرته على إبداع معان جديدة.

الصورة

يستلهم البارودى صوره الشعرية من التراث الشعرى، ويسير فى خلق هذه الصور على منهج الشعراء القدامى، و لكنه ليس مجرد مجتر ومقلد فى هذا، بل يظهر مبدعاً لصور جديدة، لأن له ذهناً مولدا، لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم، إلا يستخرج صورة جديدة منها، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير ولقد أدخل فى معارضاته من هذه الصور المبدعة. عملية تشكيل هذه الصور فى معارضاته يتم من طرق مختلفة:

أولاً: لجوء الشاعر فى معارضاته إلى إتيان صورة جزئية كثرت عند الشعراء القدامى ثم يوسعها مكوّنا منها صورة مفصلة، نحو صورة الخال التى تتكرر كثيرا فى شعره:

ليس لى غير خالک الأس ـود فى كعبة المحاسن قِبلة
فأثبنى على الجمال زكاة فزكاة الجمال فى الخد قُبلة

(المصدر نفسه: ٢٣٤)

يكشف تتبع مصادر هذه الصورة أن البارودى أخذ تشبيه الخال بالحجر الأسود من أكثر من شاعر، لأنه تشبيه يكثر عند الشعراء القدامى،[١] لكن البارودى يضيفها ركناً آخر حتى يوسعها ويزيدها طرافة، وذلک فكرة الزكاة مأخوذاً من قول ابى العلاء المعرى:

لغيرى زكاةٌ مِن جمال فإن تكن زكاة الجمال فاذكرى ابن سبيل

(أبوالعلاء المعرى، ١٩٧٨م: ١٦٤)

ويتلفقهـا مع كلامه، لكنّه لا يجعل الزكاة هـى الذكرى التى تحدث عنها أبوالعلاء بل يجعلها قُبلة. وكقوله:

١. كقول الشاعر كشاجم:

فلم يَزَل خدّها ركناً أطوف به والخالُ فى صحنِه يغنى عن الحجر

(كشاجم، ١٩٨٧م: ٤٢١)

وأيضاً فى القصائد التى قالها عبدالغنى النابلسى. كقوله:

ويا له من حجر أسود كأنه الخال بخد المليح

(النابلسى، ١٩٥٧م: ٣٢٨)

إنّى أرى أَنجُمَهُ قد وَنَت   فَمَا لها أيد على السَّبحِ

(البارودى، ١٩٩٨: ١١٤)

هنا نجد الصورة تعتمد على أبى العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعرى غراماً لافتاً باستعارة الغرق للنجوم، على نحو يمكن أن يلاحظه القارئ لسقط الزند. وقد وعى البارودى كل هذه الصور ثم استخلص، أو استنتج منها صورته التى تجعل النجوم ضعيفة متهالكة، لا تستطيع أن تسبح فى بحر الظلام، بعد أن أشرفت على الغرق؛ وقد أكثر أبوالعلاء من الحديث عنه، فتابع هو أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه.

ثانياً: أما الطريقة الثانية لإبداع صور جديدة فى معارضاته هى عكس الطريقة الأولى. فإذا كنّا نرى فى الأولى أن الشاعر يوسع الصورة الجزئية بالاستعانة بغيرها من الصور فإن الطريقة الثانية تقوم على جمع بين مجموعة من الصور القديمة لاستخراج صورة موجزة منها. من هذه الصور بيت البارودى:

ناغَيتُها بِلسانِ الشّوقِ فازدَهَرَت   للحُسنِ فى وَجنَتَيها وَردَتا خَفَر[1]

(المصدر نفسه: ٢٢٤)

ولسان الشوق فى هذا البيت كناية عن الدموع وهذه الكناية وردت فى أكثر من مصدر؛ وردت فى شعر أبى تمام والبحترى وعنترة و....[2] والبارودى يعرف هذا النوعَ من التراث معرفة كاملة؛ وهذا الاطلاع أتاح له التوقف عند أمثال هذه التشبيهات تحديدا، والإفادة منها فى عمليات التوليد التى يقوم بها، وذلك على النحو الذى انتهى معه إلى الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد فى الوجنات بواسطة الدموع أو ألسنة الشوق التى تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية.

وكقوله فى قصيدة أخرى:

ضَمَّت جَوانِحُهُ إليكِ رِسالَةً   عُنوانُها فى الخَدّ حُمرُ الأدمُعِ

(المصدر نفسه: ٣٣١)

١. ناغيتها: حادثتها وغازلتها. والخفر: شدّة الحياء.

٢. من أمثال هذه التشبيهات عند أبى تمام هذا البيت: ريمٌ أبَت أن يريمَ الحُزن فى جلداً / والعينُ عينٌ بماءِ الشوق تبتدر. (أبوتمام، ٢٠٠٥م: ٥٣٢) ونحوه قول البحترى: ولما رأيتُ البِشرَ أعرض دُونَنا / وحالَت بناتُ الشوقِ يَحنِنَّ نُزّعا. (البحترى، ١٩٦٣م: ٣٧٩) ومثله قول عنترة: (وقفتُ به والشوقُ يكتبُ أسطراً / بأقلام دمعى فى رسوم جنابى) (عنترة بن شداد، ١٩٩٢م: ١٩٤).

فأقــام البيت على حســن التعليل الذى اســتفاد فى تكوينه من توليدات الشــعراء المتأخرين؛ فاســتفاد مــن ابن قلاقس، ومن العباس ابن الأحنف العباســى، لكنه مزج الصور التى اســتمدها بغيرها من التشبيهات التى تصل الدموع بالدم، وولد منها صورته التى أفادت من التوليدات المتعددة.

ثالثــاً: وأما الطريقة الثالثة الــتى يلجأ إليها البارودى لتوليد صــوره، فهى الانتقال بالصــور القديمة مــن مجالاتها التى ذكرت فيهــا إلى مجالات أخرى جديــدة. فإذا كان الشــاعر القديم الذى يتوقف عنده البارودى يأتى فى مديحه مثلا ببعض الصور الطريفة، فــإن البارودى يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة وقد يصنع العكس ولا تظهر هذه الوســيلة إلا فى قصائد المعارضات، وهذا يظهر رغبة الشــاعر فى التفوق على الشــاعر المعارَض. هكذا يتوقف البارودى عند إحدى مدائح ابن هانى فى المعز لدين الله الفاطمى ويلفت نظره قول ابن هانى:

خابت أميةُ منه بالذى طلبَت　　　كما يخيبُ برأسِ الأقرعِ المُشُط

(ابن هانى، ١٩٨٠م: ١٨٦)

فأخذ الصورة ونقلها من مجال المديح إلى مجال آخر وهو وصف الطبيعة:

وللنسيمِ خلالَ النّبتِ غلغلةٌ　　　كما تغلغلَ وسطَ اللّمةِ المُشُطُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٠٩)

وفى قوله:

أقامُوا زماناً ثُمّ بَدّدَ شَملَهُم　　　مَلُولٌ مِنَ الأيّامِ شِيمَتُهُ الغَدرُ

(المصدر نفسه: ٢١٨)

التى عارض بها أبى فراس فى رائيته التى يقول:

وفيتُ وفى بعض الوفاء مذلّة　　　لآنسة فى الحيِّ شيمتها الغَدرُ

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٩)

فقد اســتعار منها عبارة "شــيمته الغدر" وانتقل بها من مجال الغزل إلى الحكمة. إذ نرى أن أبا فراس يشــكو فى قصيدته من آنســة شــيمتها الغدر، ثم يأخذ البارودى هذه الفكرة ويوظفها فى مجال الحكمة والزهد، إذ يشبه الأيام بإنسان شيمته الغدر. وقصيدته

التى يقول فيها:

وَدَع مِن الأمرِ أدناهُ لأَبعدِهِ   فى لُجّة البحرِ ما يُغنِى عن الوَشَلِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٩٨)

استفاد فيها من الصورة التى خلقها الطغرائى فى قوله:

فِيمَ اقتحامُک لُجّ البحرِ تَركَبُهُ   وأنتَ يكفيک منهُ مَصّةُ الوَشَلِ

(الطغرائى، ١٩٩١م: ٣٢٢)

فقد استعار البارودى منها صورة "الاقتحام فى لجّ البحر" التى استعملها الطغرائى فى مجال الذم، واستخدمها هو فى مجال الحكمة والنصيحة. فبينما نرى الطغرائى قد استخدم الصورة لذمّ مخاطبه وتحذيره من اقتحام بحر المعالى، ينقلها البارودى من مجال التحذير إلى مجال الإغراء حتى يغرى مخاطبه باكتساب المعالى والمعارف.

رابعاً: أما الطريقة الأخيرة فى توليد هذه الصور المبدعة فهى الجمع بين فكرتين متعارضتين معا. مثلا حينما يقول:

عجبتُ لِعينِى كيف تظمأُ دُونها   وإنسانُها فى لُجّةِ الماءِ سابحُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٠٤)

فالصورة هنا تقوم على المفارقة بين الظمأ لوجه الحبيبة وغرق إنسانها فى الدموع وعندما نفتش عن مصادر هذه الصورة نجد البارودى يأخذ فكرة الظمأ للحبيبة من ابن الرومى[١] ثم يأخذ فكرة السبح فى بحر الدموع من ابن الفارض،[٢] ثم يجمع بين الفكرتين البعيدتين على نحو يحدث المفارقة التى قامت عليها الصورة.

هذه هى الطرق الأساسية التى يستخدمها البارودى لإبداع صور جديدة فى أشعاره خاصة فى معارضاته للقدامى، وخلق هذه الصور من أهم أسباب التجديد فى أشعاره

١. كقول ابن الرومى:

أنت ملولٌ حائلٌ عهدُه   تصبغُک الساعات ألوانا
تصرم ذا الوصل وتضحى إلى   من يحتوى وصلَک ظمآنا

(ابن الرومى، ١٩٢٤م: ٤١٥)

٢. نحو قول ابن الفارض:

انظر إلى كبدٍ ذابت عليک جوىً   ومقلةٍ من نجيع الدّمع فى لجج

(ابن الفارض، ١٣١٠ق: ١٨٣)

بحيث أصبح رائد مدرسة الإحياء فى الأدب العربى الحديث وهيأ للشعراء المعاصرين القدرة على محاكاة ومعارضة القدامى وفتح الطريق لإبداع مضامين جديدة فى الشعر العربى الحديث.

النتيجة

إن شخصية البارودى لم يذب فى معارضاته ذوبانا تاماً، بل لقد حاول فى معظم الأحيان أن تكون القصيدة التى يعارضها مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربه الشعرية.

المعنى والصورة هما ركيزتان أساسيتان استفاد منهما البارودى ليبدع فى معارضاته ويبينَ مقدرته على معارضة الشعراء القدامى .

إن الشاعر المعارِض يستطيع أن يصل فى المعارضات إلى مدى الشاعر المعارَض ويفوقه وذلک يتم بواسطة مقدرة الشاعر فى خلق معانى ومضامين جديدة فى طبيعة العمل الشعرى ويستطيع أن يصل من مرحلة التقليد إلى مرحلة المحاكاة والمعارضة حتى يبين الجانب الذاتى لشخصيته.

إن البارودى أصيل فى معارضاته ولم يكن مقلداً ولا يسبح فى أمواج العرب القدامى.

المصادر والمراجع

ابن الرومى. (١٩٢٤م). الديوان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.
ابن الفارض. (١٣١٠م). الديوان. القاهرة: المطبعة الخيرية.
ابن هانى الأندلسى. (١٩٨٠م). الديوان. بيروت: دار بيروت.
أبوتمام. (٢٠٠٥م). الديوان (شرح الخطيب التبريزى، تقديم: راجى الأسمر). بيروت: دارالكتاب العربى.
أبوفراس الحمدانى. (١٩٤٤م). الديوان (تح: د.سامى الدهان). بيروت: مكتبة الهلال.
أبونواس. (١٤١٨م). الديوان (شرحه وضبط نصوصه:عمر فاروق الطباع). بيروت: شركة دار الأرقم بن أبى الأرقم للطباعة والنشر.
البارودى، محمود سامى. (١٩٩٨م). الديوان (حققه وضبطه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف). بيروت: دارالعودة.
البحترى. (١٩٦٣م). الديوان (تح. حسن كامل الصيرفى). ط٢. مصر: دار المعارف.
السحرتى، مصطفى عبداللطيف. (١٩٤٨م). الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث. مصر: دارالهلال .
الشايب، أحمد. (١٩٩٨م). تاريخ النقائض فى الشعر العربى القديم. مصر: دارالكتب المصرية.

الشريف الرضى. (لاتا). الديوان. ج١. بيروت: المطبعة الأدبية.

صبرى، محمد. (١٩٤٠م). أدب وتاريخ. بيروت: دارالثقافة.

الطغرايى. (١٩٩١م). الديوان. بيروت: دار الثقافة.

عبدالقاهر الجرجانى. (٢٠٠٠م). دلائل الإعجاز (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر). القاهرة: مكتبة الخانجى.

عزّام، محمد. (٢٠٠١م). النصّ الغائب؛ تجليات التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

العقاد، عبّاس محمود. (١٩٣٧م). شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. مصر: مطبعة المدنى.

عنترة بن شدّاد. (١٩٩٢م). الديوان (تقديم خليل شرف الدين). ط١. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

كشاجم. (١٩٨٧م). الديوان. القاهرة: دار المعارف.

المتنبى، أبوالطيب. (١٩٣٦م). الديوان (شرح أبى البقاء العكبرى). مصر: دارالكتب المصرية.

المعرى، أبوالعلاء. (١٩٧٨م). الديوان. مصر: دار الكتب المصرية.

مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م). المعجم الوسيط. ط٤. مكتبة الشروق الدولية.

الموسـى، خليل. (٢٠٠١م). «من مصطلحات النقد الأدبى المعارضة». جريدة الأسبوع الأدبى. لامك: العدد ٧٧٦.

النابلسى، عبدالغنى. (١٩٥٧م). الديوان. مصر: دارالمعارف.

النابغة الذبيانى. (٢٠٠٥م). الديوان (اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس). ط٢. بيروت: دار المعرفة.

مؤلفه‌های سینما در رمان "چلچراغ‌های پادشاه منطقه الجلیل" ابراهیم نصرالله

خلیل پروینی
استاد دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
شهرام دلشاد (نویسنده مسؤول)
دانشجوی دکتری دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.
sh.delshad@ymail.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٣/٢/١ش تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٧/١٢ش

چکیده

رمان در دوران معاصر کارکردها و ساز و کارهای نوینی به خود گرفت و توانست با ویژگی‌های مدرن خود در صدر گونه‌های ادبی بنشیند. تداخل و هم‌پوشانی رمان با دیگر عناصر انواع ادبی از مهم‌ترین کارکردهای نوین رمان است. این کارکرد سبب شد رمان در قالب شکل روایی جدیدی ظهور کند تا نوع ادبی پویا و برجسته‌ای مطرح شود. این ارتباط رمان با انواع ادبی شامل بکارگیری عنصر گفتگوی نمایشی، ویژگی‌های شعری، سبک قهرمان پروری، و حوادث شگفت‌انگیر حماسی می‌شود. در دوره جدید پدیده "رمان نو" با هنرهای بصری از قبیل سینما ارتباط برقرار کرده است. ارتباط میان رمان و سینما ارتباطی دو سویه است. رمان توانسته است با کارکردهای بصری سینمایی از قبیل دکوپاژ تصاویر، حرکت‌پردازی، صحنه‌آرایی استفاده کند. ابراهیم نصرالله از آن دست رمان‌نویسانی است که قلم روایی او عناصر دیگر هنرها را به عاریت می‌گیرد. به‌ویژه عناصر و مؤلفه‌های سینمایی. در این مقاله سعی شده تا ساز و کارهای سینمایی در رمان از خلال روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته شود. او در رمان از برخی مؤلفه‌های سینمایی مهم نظیر تکنیک زوم، کارکرد مونتاژ، روایت سینمایی، سناریو پردازی حکایت، و غیره بهره گرفته است.

کلیدواژگان: رمان، سینما، ابراهیم نصرالله، چلچراغ‌های پادشاه الجلیل، **مؤلفه‌ها.**

تحلیل کارکرد سیاسی و اجتماعی طنز و فکاهه در دوره مملوکی

جهانگیر امیری (نویسنده مسؤول)
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
gaamiri686@jmail.com
مرضیه محمدی
دانش‌آموخته دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
فاروق نعمتی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/٦/۱۱ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۷

چکیده

شعر فکاهه تنها اختصاص به عصر ممالیک ندارد؛ زیرا تقریبا دوره‌ای نیست که خالی از این فنّ باشد. امّا فکاهه در عصر مملوکی رواج بی‌سابقه‌ای یافت و به صورت یکی از ویژگی‌های بازر آن درآمد. شعر فکاهه در عصر مملوکی از چارچوپ تنگ خود بیرون آمد و به صحنه زندگی وارد شد و با حقیقت زندگی مردم ارتباط برقرار نمود. بنابراین شعر فکاهه، رنگ و لعاب مردمی یافت و به بازتاب زندگی پر از رنج مردم پرداخت. از مهم‌ترین درونمایه‌های شعر فکاهه در عصر مملوکی، میتوان به‌این موارد اشاره نمود: ظلم و ستم حاکمان، فاسد بودن قاضیان، سقوط اخلاق جامعه، فقر و نیازمندی مردم، بخل ثروتمندان، و مواردی از این قبیل که جامعه عصر مملوکی را درگیر خود کرده بود.

پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی شعر فکاهه در عصر مملوکی بپردازد، و مضامین و درونمایه‌های اجتماعی آن را مورد تحلیل قرار دهد، تا نقش و جایگاه شعر فکاهه در بازتاب حوادث و رویدادهای جامعه، بیش از پیش روشن گردد. این پژوهش به شیوۀ تحلیلی- توصیفی انجام گرفته است.

کلیدواژگان: شعر فکاهه، اوضاع سیاسی، اوضاع اجتماعی ، فقر، حاکمان فاسد، انحطاط اخلاقی.

بررسی انتقادی داستانی از "غاده السمان" و "بیژن نجدی" از دیدگاه مدرسه آمریکایی ادبیات تطبیقی

عبدالله آلبوغبیش
استادیار دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
ghobeishi@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۶/۸ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۱۱ش

چکیده

تا پیش از ظهور مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، مطالعات این دانش بر یافتن میزان تأثیر یک اثر ادبی بر اثر ادبی دیگری از سرزمین و فرهنگی دیگر متمرکز بوده است اما با ظهور مکتب آمریکایی که می‌توان آن را مکتب نقدبنیاد نیز نامید، محور مطالعات در ادبیات تطبیقی بر کاوش برای یافتن ابعاد زیبایی شناختی و جمالی متون ادبی و سپس مقایسه آن متمرکز شده است تا بدین ترتیب متن ادبی براساس دیدگاه‌های علمی در جایگاه شایسته خود قرار گیرد. پژوهش حاضر با تکیه بر مکتب نقد بنیاد ادبیات تطبیقی دو اثر ادبی یعنی "بیمارستان نه، قطار" از بیژن نجدی و "فزاع طیور آخر" از غاده السمان نویسنده و شاعر سوری را مقایسه کرده، تا بدین ترتیب اهمیت نقش ادبیات تطبیقی را در فهم متون ادبی آشکار سازد. براساس پژوهش حاضر، مکتب آمریکایی یا نقدبنیاد عملا قادر است اهداف ترسیم شده خود یعنی ادغام میان دو حوزه معرفتی یعنی ادبیات تطبیقی و نقد ادبی را عملی سازد، بی آنکه یکی در دیگری ذوب گردد. کما اینکه پژوهش حاضر نشان می‌دهد که این مکتب می‌تواند با تکیه بر ابزارهای نقد ادبی جدید نقشی را در کشف ابعاد زیبایی شناختی متون ادبی ایفا نماید. افزون بر آن، دو نویسنده در این دو داستان با بهره‌گیری از ساز و کارهای مشخصی که با معانی و مفاهیم متن همسازی دارد، غایت و مقصود خود را به مخاطب منتقل نمایند. جز آنکه بیژن نجدی توانسته است در آفرینش ایماژهای ادبی از غاده السمان پیشی گیرد. پژوهش حاضر در بخش دیگری از استنتاج‌های خود نشان می‌دهد که استخراج ابعاد زیبایی شناختی آثار ادبی آخرین مرحله در کار تطبیق نیست بلکه پژوهشگر تطبیقی پس از آن می‌باید آن ابعاد زیبایی شناختی را پیش روی خواننده قرار داده تا فهم وی از متن را بالا برد و دیدگاه وی را در انتخاب گزینه برتر تقویت نماید.

کلیدواژگان: ادبیات تطبقی، مکتب آمریکایی، بیژن نجدی، غاده السمان، زیبایی شناسی، متن ادبی.

بررسی نرفانا در غزل عفیف بر اساس نقد روانشناسی معاصر؛ مطالعه موردی ابوبکر محمد داود اصفهانی

روح الله صیادی نژاد
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران.
j_rs1359@yahoo.com
فائزه پسندی (نویسنده مسؤول)
دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران.
Faezehpasandi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۵ش   تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۱۸ش

چکیده

غزل عفیف در عصر عباسی با وجود شاعرانی صوفی مسلک و در رأس آنان محمد داود اصفهانی معروف به ظاهری که از حس مادی فراتر رفته و در عشقی پاک و خالص زندگی کردند، حیات یافت. این غزل در نتیجه تربیت اسلامی بی‌شائبه‌ای بود که در آن تعالیم دینی با روح انسانیت در هم آمیخته و عفت و پاکدامنی از آن حاصل گردید. از مهم‌ترین ویژگی‌های این غزل می‌توان به "نرفانا" اشاره کرد که تأثیر شگرفی در جریان شعر عربی ایفا کرد چنانکه همانند غرض شعری متمایز وضع گردید و علاوه بر اینکه حافظ اسلوب‌های شعری قدیم بود، از تمدن اسلامی و دیگر فرهنگ‌های آن زمان متأثر گردید.

هدف این پژوهش آشکار نمودن برخی ویژگی‌های تربیت روحی مشترک میان بودا و صوفیه و اهمیت حیات عرفانی و جایگاه آن نزد این دو می‌باشد و علاوه بر بررسی تفکر نرفانا در غزل عفیف، در راستای کشف اسلوب‌ها و ابزارهای علمی برای تحقق آن با هدف دوری از خواسته‌های نفسانی و نیل به ذات الهی است که از مهم‌ترین عناصر آن می‌توان به مرگ، درد، عدم اراده، کشمکش درونی، و مازوشیسم اشاره کرد. در نتیجه بررسی دقیق اشعار این شاعر، ارزش آن از نظر فنی و رویکرد عفیف آن در بررسی این جانب متمایز شعری را آشکار می‌نماید.

کلیدواژگان: ابوبکر اصفهانی، نقد روانشناسی معاصر، غزل عفیف، نرفانا.

ضرباهنگ آوايى در قصيده "بلقيس" نزار قبانى

جمال طالبى
استاديار دانشگاه فرهنگيان ـ پرديس شهيد رجايى اروميه، ايران.
Jamal_talebii@yahoo.com

تاريخ دريافت: ١٣٩٣/٥/۴ش تاريخ پذيرش: ١٣٩٣/١٢/١٩ش

چكيده

قصيده نو در شكل‌گيرى ساختار موسيقيايى خود به دو عامل اساسى يعنى ضرباهنگ و وزن مبتنى است. ضرباهنگ آوايى، نوعى ابزار زبانى است كه شاعران با كاربست آن به بيان عواطف و احساسات خود پرداخته، و آن را به خواننده منتقل مى‌كنند. نزار قبانى شاعر معاصر سورى در قصايد خود به‌ويژه قصيده مشهور "بلقيس" اين شيوه بيانى را به‌كار گرفته است. او قصيده "بلقيس" را در يادبود همسرش بلقيس راوى سرود كه در انفجار سفارت عراق در بيروت كشته شد. ضرباهنگ‌هاى حاصل از نظم الفاظ در اين قصيده به وفور به چشم مى‌خورد. مقاله حاضر با رويكرد توصيفى تحليلى به بررسى مؤلّفه‌ها و جلوه‌هاى ضرباهنگ در اين قصيده پرداخته است. مهم‌ترين نتيجه بحث اين است كه نزار قبانى در اين قصيده توانسته است سطح آوايى واژگان را متحوّل كند. او تنها به وزن خارجى قصيده اكتفا نكرده است، بلكه به ضرباهنگ ناشى از تراكم قوافى، الفاظ موزون، تكرار كلمات، و نظم ناشى از چيدمان واژگان نيز توجه خاصى داشته است. مؤلفه‌هاى مذكور در كنار هم جلوه‌هاى آهنگين چشم‌گيرى به قصيده بلقيس داده است. شاعر، با وجود آنكه كلّ قصيده پيرامون موضوع رثا مى‌باشد، توانسته است به تنوع قافيه و ديگر عناصر آوايى ضرباهنگ دلنشين و آرام بخشى به قصيده بلقيس ببخشد، و آن را از حالت يكنواختى خارج كند كه در چنين قصايدى به وجود مى‌آيد.

كليدواژگان: ضرباهنگ، سبك‌شناسى، نزار قبانى، ساختار آوايى، شعر معاصر.

بررسی مونتاژ سینمائی در ساختار تصویری "عدوده" مصری

هاشم محمد هاشم (نویسنده مسؤول)
دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اسیوط، مصر.
hashem.elkomey@yahoo.com
مریم جلائی
استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران.
maryamjalaei@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۱۸ش   تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۱۹ش

چکیده

"عدید" از بارزترین نمونه‌های ادبیات عامیانه مصر است که با مراسم مرگ و عزاداری گره خورده. این فن ـ با وجود مقداری تفاوت ـ در واقع نمونه عامیانه رثا در ادبیات رسمی و نیز یکی از مهم‌ترین گونه‌های موسیقی عامیانه مصر به‌شمار می‌رود.

از این‌رو، پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد سینمائی به بررسی متون فن "عدید" پرداخته و متشکل از دو قسمت است؛ در قسمت اول به تطبیق انواع مونتاژ بر اساس نظریه "ایزنشتین" بر این فن و در قسمت دوم به بررسی دو عامل اساسی در کاربرد تکنیک مونتاژ در "عدوده" یعنی قالب این فن و تکرار پرداخته شده است.

در این بررسی برخی تکنیک‌های سینمائی را کشف کرده‌ایم؛ که با اهداف این فن در ابراز حالت‌های غم و اندوه و برشمردن صفات میت از طریق تصویرپردازی و بکارگیری واژگان در تصویرسازی سازگار است.

کلیدواژگان: ادبیات عامیانه مصر، رثاء، فن عدید، مونتاژ سینمائی، تصویرسازی